This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

RESEARCH
COPY

B 989,487

SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Music
ML
5
.C13
v.13

# CAECILIA

*eine Zeitschrift*

für die

# musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

## Dreizehnter Band.

Enthaltend die Hefte 49, 50, 51, 52.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

*in Mainz, Paris und Antwerpen.*

1831.

9-19-47

Transfer to Music 4-16-65

# Inhalt

des

dreizehnten Bandes der *Cäcilia.*

## Heft 49.


**Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte;** von *Gfr. Weber.* S. 1.

**Der Rationalismus, in seiner Anwendung auf Kunst und Kunstphilosophie;** von *G. Nauenburg.* S. 30.

**Recensionen:**

Chorgesänge für Ziffernsänger; von *P. F. Engstfeld*; — rec. von Dr. *Heinroth.* S. 44.

Anweisung zum Pianofortespiel; von *N. Hummel;* (vergl. Bd. XI, S. 232;) — rec. von Dr. *Heinroth.* S. 45.

I.) Fantaisie et Variations pour le Basson; par *Charles Koch*; —
II.) Variations pour le Basson; par *Fréd. Berr*; —
III.) Fantaisie pour le Basson; par *Fréd. Berr*; — angez. von *C. Almenräder.* S. 50.

I.) Paganini's Kunst die Violine zu spielen; von *C. Guhr*; —
II.) Paganini's Leben und Treiben; von *Schottky;* —
III.) Le Songe de Tartini; von *Panseron*; — angez. von *Gfr. Weber.* S. 52.

Die Tonkünstler Schlesiens, Beitrag zur Kunstgeschichte; von *Carl Julius Ad. Hoffmann;* — angez. von *d. Rd.* S. 59.

I.) Divertimento für das Violoncell; von *B. Romberg*; —
II.) Potpourri pour Violon et Violoncelle; par *Guil. Mangold*; — angez. von *d. Rd.* S. 60.

Variationen für Pianoforte; von *C. Falke*; — angez. von *G W.* S. 61.
Odeon, Compositionen für Pianoforte; von *F. Baake*; — angez. von *d. Rd.* S. 61.
Offertoire: Jubilate Deo; pour Soprano, alto, tenore et Basse, comp. par *J. G. Aiblinger*; —
Offertoire: Deus noster; pour 2 Sopranos, 2 Altos, 2 Tenors et 2 Basses, comp. par *J. G. Aiblinger*; — angez. von *G W.* S. 62.
Grosses Musikfest in Potsdam, im Herbste 1830. S. 63.

## Heft 50.

Die Sängerinn, Novelle. S. 65.
Logogryphirtes Palindrom; von *Franz Marlame.* S. 89.
Ueber Musikalien-Nachdruck; von *TH.* S 90.
Recensionen:
Douze Pièces, und Six Sonatines progressives p. Pianof. à 4 mains; von *A. André?* oder von *A. Diabelli?* — angez. von *d. Rd.* S. 106.
Lieder von Göthe, componirt für 1 Singstimme mit Pianof.; von *G. W. Fink*; — angez. von *Spiess*, — nebst Nachschrift *der Rd.* S. 110.
Compositionen von *Jos. Panny*: 1.) der Rhein, Volksgesang, 2.) Kriegerlied, 3.) Concertino für Vcll; 4.) Sonate p. Vlon. sur la quatrième corde; — angezeigt von Mus. Dir. *J. A. Gleichmann.* S. 115.
Der Rhein, Volksgesang; von *Jos. Panny*; — angez. von *Dr. Adb.* S. 120.
Compositionen für das Violoncell von *Bernh. Romberg*; — angez. von *d. Rd.* S. 122.
Olimpia; von *Spontini*, Clav. Ausz., 2. u. 3. Act; — angez. von *d. Rd.* S. 123.
Galerie des Musiciens célèbres; par *F. J. Fétis.* Livr. 1, 2, 3; — beurtheilt vom Professor *C. C. Braun* und Galeriedirector Dr. *M. Müller.* S. 125.
I.) *Gluck.* S. 127.
II.) *Viotti.* S. 128.
III.) *Méhul.* S. 128.
IV.) *Garat.* S. 128.
V.) *Grétry.* S. 129.
VI.) *Dusseck.* S. 132.
VII.) *Corelli.* S. 133.
VIII.) *S. Bach.* S. 134.
IX.) *Beethoven.* S. 134.

X.) *Lully.* S. 138.
XI.) *Catalani.* S. 138.
XII.) *Palestrina.* S. 140.
**Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst,** von *A. Luber;* — angez. von *d. Rd.* S. 141.
Ehrenauszeichnungen.
*Tob. Haslinger.* S. 143.
*N. Hummel.* S. 143.
*Meyerbeer.* S. 143.
*Fr. Schneider.* S. 144.

---

## Heft 51.

Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken, und über eine würdigere Anwendung der Orgel; von *Gfr. Weber.* S. 154. — 145
Logogriph; von *TH.* S. 168.
Recensionen:
Fra Diavolo, von *Auber*, teutsche Bearbeitung von *C. Blum.* Clav. Ansz. und vollständiges Textbuch. S. 169.
I.) Fabel des Stückes; dargestellt von *Th. v. Haupt.* S. 169.
II.) Würdigung des Gedichtes; von Hrn. Hofrathe *St. Schütze.* S. 177.
III.) Würdigung der Composition; von Hrn. Mus. Dir. *Carl Vollweiler.* S. 182.
IV.) Als Nachschrift: Einige Worte über deutsche Operntexte, an Deutschlands Theaterdirectionen; von *TH.* S. 191.
Das Strassburger Musikfest, beleuchtet unter dem Gesichtspunkte: Welchen Einfluss hat auf die Cultur der Dilettantismus; von *CB.* S. 194.
Opposition gegen die, von Seiten der Redaction aufgestellte Bemerkung, über eine Mittheilung von *Heinrich Birnbach*, das Tremuliren gewisser Töne auf Geigeninstrumenten betreffend; — nebst Bemerkungen dazu von *GW.* S. 202.
Das Adagio; von *Horstig.* S. 206.
Neue Erfindung (musikalisches Ruhebett, nebst Wecker.) S. 208.

---

## Heft 52.


Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapuncte; von *Gfr. Weber*. Fortsetzung. S. 209.

Selbsterfahrungen auf Berufswegen; von *J. v. Seyfried:*
I. Der Tactirstab. S. 233.
Nachschrift *d. Rd.* 239.

Recensionen:

Ueber Clavierstudien überhaupt, und insbesondere über die *Etudes caractéristiques* pour le *Pianoforte;* composées par *Henry Bertini;* von *G. J. Vollweiler*. S. 241.

Petits morceaux, précédés chacun d'un prélude, pour le Piano-f.; par *H. Bertini*; angez. von *Ebend.* S. 360.

Claviercompositionen von *C. Gollmick*; angez. von *d. Rd.* S. 263.

Variations sur la Parisienne, pour le Pianof. comp. par *H. Herz*, op. 58; angez. v. Dr. *Aab.* S. 264.

Allgemeine Musiklehre, dritte Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter; von Dr. *Gfr. Weber;* — angez. v. *d. Rd.* S. 265.

Drei neue Claviercompositionen von *L. Beethoven;* angez. von *Gfr. Weber*. S. 284.

Judas Maccabäus von *Händel*, aufgef. in Cassel; angez. von Dr. *G. Grosheim*. S. 286.

## Bemerkung für die Herren

# Buchbinder

## beim Einbinden des dreizehnten Bandes.

Der zwölfte Band besteht aus den Heften 49, 50, 51, und 52.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 49, 50, 51, und 52, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 20 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, wenn man will, die, mit den Signaturen A bis E versehenen, Bögen der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 52. Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum dreizehnten Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

# Skizzen
## zur Lehre vom
# *doppelten Contrapuncte.*

Von *Gfr. Weber.*

## Vorwort.

Die, jede Erwartung und Hoffnung bei Weitem übersteigende Aufnahme, welche den, nur erst die Lehre vom reinen Satze enthaltenden vier ersten Bänden meiner Theorie der Tonsetzkunst, schon gleich bei ihrem ersten Erscheinen, in einer damals nur noch gar zu rohen und blos skizzenmässigen Form, dennoch entgegengekommen war, hatte mir schon längst die Verbindlichkeit auferlegt, jener Theorie des reinen Satzes, welche freilich nur erst die Rudimente, nur erst die grammatikale Grundlage zur eigentlichen Kunst der Tondichtung bildet, nun auch die höhere Lehre vom doppelten Contrapuncte, von der Nachahmung, Fuge, Kanon etc. folgen zu lassen: und in der That sind öffentliche und Privatmahnungen zur Erfüllung dieser Verbindlichkeit mir in fast überreichem Mase zu Theil geworden.

Da grade in der Anwendung auf diese höheren Fächer die in jenen früheren Bänden niedergelegten Grundsätze sich erst als recht fruchtbringend und folgerecht bewähren, und erst hier die aus jenen hervorgehende Klarheit, Bestimmtheit und Folgerechtheit sich am einleuchtendsten beurkundet, so muss es, wenigstens in dieser Hinsicht, mir allerdings schmerzlich sein, dass fortwährend täglich gesteigerte Amtsbeschäftigung in mehr als Einem anderen ganz heterogenen Fache, es mir bis jetzo noch immer unmöglich gemacht hat, jene Verpflichtung zu erfüllen.

Alles was, unter solchen, der Kunst so unbedingt abholden Auspicien, über die Materie vom doppelten Contrapuncte, von Fuge u. a. m. zu Stande zu bringen, mir bis jetzo in einzelnen, von ständigen Berufsarbeiten wenigstens halbfreien Ferienwochen, u. dgl. möglich war, sind einzelne noch ungeordnete und ungefeilte Skizzen, ungefähr von derselben unvollendeten Art wie die, welche ich in den Jahren 1817 u. 18 als erste Bände meiner Theorie bekannt zu machen gewagt, und dafür einen Beifall geerntet hatte, welcher, bei dem Bewusstsein der wenigstens damal noch wahrhaft ungehobelten Beschaffenheit jener Skizzen, mich weit mehr beschämen, als erfreuen konnte.

Die Unmöglichkeit die, zur Verarbeitung meiner gegenwärtigen Skizzen zu einem vollständigen Werke über den doppelten Contrapunct, erforderliche Muse zu erringen, bestimmt mich, durch Bekanntmachung eines Theils meiner, wenn auch noch ganz unausgeführten Skizzen, durch das Organ der gegenwärtigen Blätter, mit der Abtragung meiner Schuld, wenigstens zum Theil und so weit es in meinen Kräften steht, und wär's auch nur als einsweilige Verzugszinsen, hier vorläufig den Anfang zu machen. Sind diese Bruchstücke so glücklich, auch nur halb so viel Anerkennung zu finden, als den in eben so unvollendeter Form ans Licht getretenen früheren Bänden der Theorie zu Theil geworden war, so bin ich auch diesmal wieder bei Weitem über meine Ansprüche hinaus geehrt und belohnt.

Bei denjenigen Stellen, wo, zur Begründung und Klarmachung der hier vorzutragenden Lehren, auf Paragraphen der Theorie, als Grundlage, Rückbezug genommen werden musste, habe ich, theils um das Verständnis zu erleichtern und zu sichern, theils auch um das folgerechte wechselseitige Ineinandergreifen jener Lehren mit der gegenwärtigen, und den practisch nützlichen Einfluss jener auf diese zu zeigen, jene Paragraphen (aus der zweiten, so wie zum Theil auch aus der, bereits unter der Presse befindlichen und schon bis zu den letzten Bögen des ersten

Bandes abgedruckten, dritten Auflage der Theorie,) mit kleiner Schrift beidrucken lassen.

Schliesslich noch ein Wort an das nicht unbeträchtliche Häuflein jener Herren Nachschreiber, welche, (mit wahrem Bedauern sieht man unter ihnen sogar einen sonst hoch ausgezeichneten, äusserst hochachtungswerthen, Tondichter figuriren, —) schon gleich nach dem Erscheinen des ersten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes meiner Theorie, flugs darüber her waren, aus diesen noch unabgeschlossenen zwei ersten Bänden, alsbald so betitelte Elementarbücher der Harmonie und Tonsetzkunst, Darstellungen der Harmonielehre und Generalbassschulen etc. anzufertigen, bestehend aus grösstentheils buchstäblichem Abdruck etwa eines Drittels meiner Paragraphen, — die dazwischenliegenden aber auslassend, und den dadurch natürlicherweise verloren gehenden Zusammenhang, so wie auch den Mangel all desjenigen, die Ganzheit der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den damal noch nicht erschienenen folgenden Bänden meiner Theorie freilich noch nicht abschreiben konnten, *) auch richtig getrost unausgefüllt lassend, und den auf solche armselige Weise zusammengerafften Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem nur erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme entwendeter, einzelner Paragraphen, dem Publicum auf offenem Markte zum Verkauf ausbietend!

An diese Herrn Verfasser der vier bis fünf auf solche Weise verfertigten Bücher, welche mir mit-

*) Schon gleich in der Vorrede zur ersten Auflage des dritten Bandes, und dann in der zum ersten Bande der zweiten Auflage meiner Theorie, habe ich die Piraterei einiger jener Herren handgreiflich vor Augen gelegt und zum Theil ihre mit den meinigen buchstäblich übereinstimmenden Paragraphen und die meinigen wörtlich nebeneinander abdrucken lassen. Die Vorrede zur dritten Auflage gedenkt den Katalog der also nachfabrizirten Werke zu vervollständigen.

tels solcher Operationen selbst die noch unzeitigen Früchte vom noch unausgewachsenen Halme gestolen, und diese noch gar mit einer Miene, als seien dieselben auf **ihrem** Acker gewachsen, (indem sie meine von allem bisher gelehrt Gewesenen gänzlich abweichenden Paragraphen, Behauptungen, Darstellungsarten, Tabellen, Figuren, meine neu eingeführten Bezeichnungsarten z. B. die im Verlaufe der gegenwärtigen Abhandlung abgedruckten §§ 41 52, 58, 97, u. s. w., grade so in ihre Bücher hinein abdrukken liessen, als seien **Sie** es, welche diese neue Behauptung aufzustellen wagten, — welche diese neuen Zeichen einführen wollten u. dgl.) — an diese Herren, welche auf solche Weise nicht allein meine rechtmässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und in diesen auch mich beeinträchtigt, sondern auch sogar einen Theil des geringen ehrenden Verdienstes, welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zukommen mochte, in den Augen der Unwissenden auf sich hinüber zu leiten versucht haben, — an diese Herren, sag' ich, richte ich schliesslich die allerinständigste und kläglichste Bitte: Wollet, ich beschwör Euch, Ihr Herren! wollet doch den gegenwärtigen Skizzen Gnade schenken, und nicht auch ihnen auf gleiche Weise mitspielen, wie Ihr meinen erwähnten früheren gethan; wollet nicht auch wieder in der Geschwindigkeit so betitelte Elementarbücher des doppelten Contrapunctes, Kurze und deutliche Darstellungen der Contrapunctslehre u. dgl. daraus fabriziren! lasst mir wenigstens für diesmal mein Eigenthum, oder allerwenigstens lasst meine Früchte erst auswachsen, bevor Ihr Euren Schnitt dran macht.

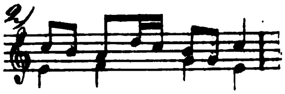
*GW.*

## I.) *Vom doppelten Contrapuncte überhaupt.*

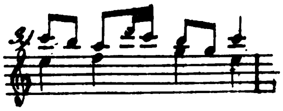
§ 1.

Wenn ein aus zwei oder mehren Stimmen bestehender Satz so beschaffen ist, dass von den verschiedenen Stimmen oder gleichzeitigen Melodieen (Theor. § 1,) aus welchen er besteht, eine jede, nach Belieben, als Ober-, und als Unterstimme gebraucht, die höhere unter die tiefere hinab, oder diese über jene hinauf versetzt werden kann, wie z. B. folgender Satz,

dessen obere Melodie sich, durch Versetzung um eine Octave tiefer, zur Unterstimme machen lässt,



oder, was Ebendasselbe ist, die Unterstimme, durch Hinaufrücken um eine Octave, zur Oberstimme,



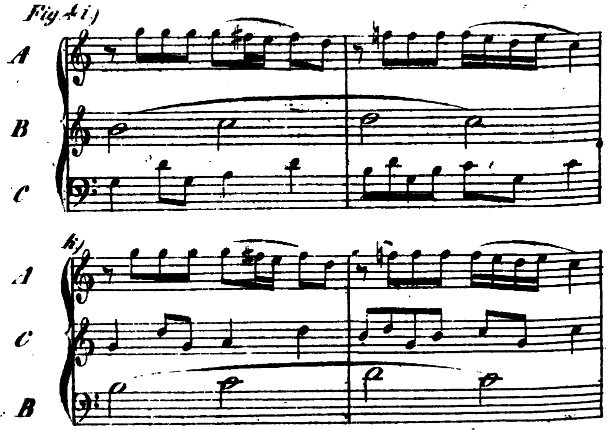
wenn, sage ich, ein musicalischer Satz, oder, was Dasselbe heisst, ein Contrapunct so beschaffen ist,

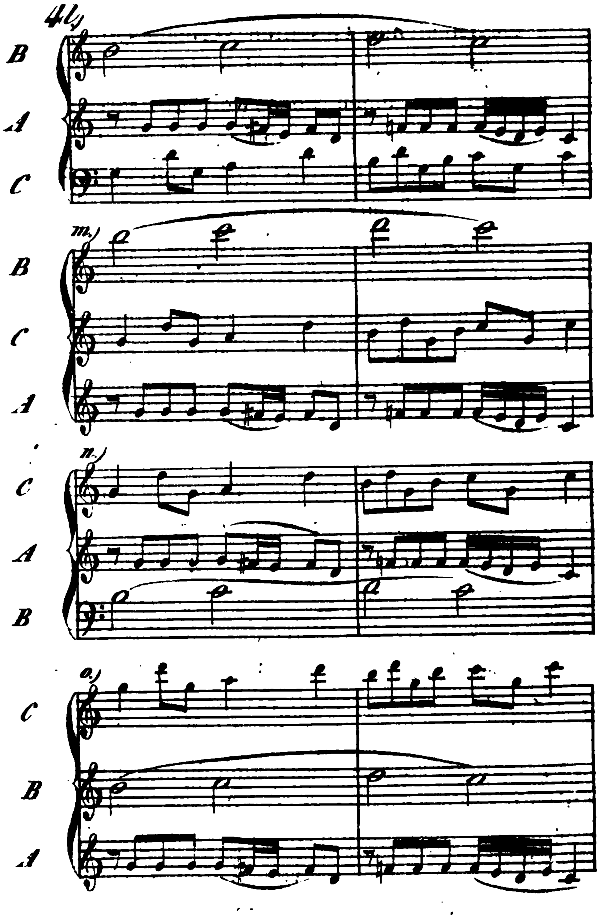
dass sich die Melodieen solchergestalt gegeneinander umkehren lassen, dass er also in doppelter Gestalt gebraucht werden kann; so nennt man ihn einen doppelten Contrapunct, im Gegensatze eines jeden anderen nicht also umkehrbaren Satzes.

In diesem Sinne heisst also doppelter Contrapunct so viel wie: umkehrbarer Satz, oder: ein, aus gegen einander verkehrbaren Melodieen bestehender Satz; — einfacher Contrapunct aber ein nicht also umkehrbarer.

Insbesondere nennt man denjenigen doppelten Contrapunct, welcher aus mehr als zwei gegen einander verkehrbaren Stimmen besteht, auch wohl mehrfachen, (drei-, vierfachen u. s. w.) Contrapunct; und demnach ist nachstehender aus drei gegen einander verkehrbaren Melodieen bestehender Satz, jenem Sprachgebrauche zufolge, ein dreifacher oder dreidoppelter Contrapunct.

*Fig. 41.)*






## § 2.

Wenn schon der blos zweifache Contrapunct uns den Gewinn darbot, Einen und denselben, aus zwei Stimmen oder Melodieen bestehenden Satz, durch Veränderung der Stellung seiner beiden Melodieen,

in zwei verschiedenen Gestalten vermannichfacht benutzen zu können, so bietet der drei- und mehrfache Contrapunct einen noch weit grösseren, beinahe unabsehbaren Reichthum an Mannichfaltigkeit dar, und einen jedenfalls weit grösseren als wir ihn zu benutzen vermögen, und von welchem wir hier nur darum eine Uebersicht geben, um, sowohl aus der Kenntnis des wirklichen Bestandes unseres Reichthumes, als auch der, denselben in einzelnen Fällen wieder beengenden Schranken, in der Folge vielfachen practischen Gewinn ernten zu können.

Indess ein aus nur zwei Melodieen bestehender Satz nur in zwei verschiedenen Lagen denkbar ist, nämlich nur entweder 1.) so, dass die Melodie *A* zu oberst und die Melodie *B* zu unterst stehe, oder 2.) umgekehrt zu oberst *B*, und *A* zu unterst:

| | | |
|---|---|---|
| A | | B |
| B, | oder | A; |
| Erste | | Zweite |

so fällt schon durch das dreistimmige Beispiel Fig. 4 in die Augen, dass ein aus drei Melodieen bestehender Contrapunct in sechs (1·2·3=6. — Vergl. Stahls Grundriss der Combinationslehre; — Lehrbuch der combinatorischen Analysis, von J. Chr. Weingärtner, Leipzig 1800, Erster Theil; — m. Theor. § 63quater;) verschiedenen Lagen oder Stellungen, (Versetzungen, Transpositionen oder Permutationen) erscheinen kann, nämlich:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| A | A | B | B | C | C |
| B | C | A | C | A | B |
| C, | B; | C, | A; | B, | A. |
| 1te | 2te | 3te | 4te | 5te | 6te |

Auf gleiche Weise wie wir, aus der Combination der zwei Melodieen eines zweistimmigen Satzes, (der Binion,) sich zwei verschiedene Permutationen (Com*bi*nationen) entwickeln sehen, aus der Combination (Con*ter*nation) des dreistimmigen (der Ternion) aber deren sechs, so findet man auch, dass durch die ähnliche Combination (Con*quater*nation) der vier Melodien eines vierstimmigen Satzes, (einer Quaternion,) vierundzwanzig Permutationen oder verschiedene Stellungen, (1.2.3.4=24. Theor. § 63[quater],) möglich erscheinen:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | A | A | A | A | A | B | B | B | B | B | B |
| B | B | C | C | D | D | A | A | C | C | D | D |
| C | D | B | D | B | C | C | D | A | D | A | C |
| D, | C, | D, | B, | C, | B, | D, | C, | D, | A, | C, | A, |
| 1te | 2te | 3te | 4te | 5te | 6te | 7te | 8te | 9te | 10te | 11te | 12te |
| C | C | C | C | C | C | D | D | D | D | D | D |
| A | A | B | B | D | D | A | A | B | B | C | C |
| B | D | A | D | A | B | B | C | A | C | A | B |
| D, | B, | D, | A, | B, | A, | C, | B, | C, | A, | B, | A. |
| 13te | 14te | 15te | 16te | 17te | 18te | 19te | 20te | 21te | 22te | 23te | 24te |

Ein fünfstimmiger (fünffacher) Contrapunct würde, (als Quinion,) auf gleiche Weise 120 *) verschiedene Stellungen möglich machen, — ein aus sechs Elementen bestehender oder sechsstimmiger aber 720 **), ein siebenstimmiger 5040 ***), u. s. f.

---

*) 1.2.3.4.5=120.
**) 1.2.3.4.5.6=720.
***) 1.2.3.4.5.6.7=5040.

## *Erläuterungen aus der Theorie.*

### § 63quater.

Wir haben in der vorstehenden Lehre von den Verwechslungen überall nur allein darauf Rücksicht genommen, ob der tiefste Ton des Accordes der Grundton selber ist, oder nicht, nicht aber auf die übrigen Töne und wie diese gegen einander gestellt sind, welcher von diesen höher oder tiefer ist als der andere.

Will man aber auch hierauf einen beobachtenden Blick werfen, und es untersuchen, wie vielfach verschiedene Lagen oder Stellungen (Permutationen) der Intervalle der Drei- und Vierklang-Harmonieen gegeneinander überhaupt möglich sind, so findet man Folgendes.

Von den drei Intervallen einer Dreiklangharmonie sind sechs *) verschiedene Lagen möglich; nämlich:

1. in der Grundstellung zwei, je nachdem, nächst dem im Basse liegenden Grundtone, die Terz unter die Quinte, oder die Quinte unter die Terz gelegt ist.

2. Eben so viele in der ersten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundterz, die Quinte unter dem Grundtone, oder dieser unter der Quinte liegt, — und

3. zwei weitere in der zweiten Verwechslung, je nachdem, nächst der im Basse liegenden Grundquinte, der Grundton unter die Terz oder diese unter den Grundton gestellt wird.

Zusammen also sechs verschiedene Stellungen oder Permutationen.

| Grundstellung | | | Erste Verwechslung | | | Zweite Verwechslung | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Quin. | | Terz. | Grdt. | | Quin. | Terz. | | Grdt. |
| Terz. | oder | Quin. | Quin. | oder | Grdt. | Grdt. | oder | Terz. |
| Grdt. | | Grdt. | Terz. | | Terz. | Quin. | | Quin. |

*) 1.2.3=6.

**Will man, auf ähnliche Weise die Anzahl der verschiedenen möglichen Stellungen der vier Intervalle der Vierklangharmonieen untersuchen, so findet man deren 24 *); nämlich:**

| Grundstellung. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Sptm. | Quin. | Terz. | Sptm. | Quin. | Terz. |
| Quin. | Sptm. | Sptm. | Terz. | Terz. | Quin. |
| Terz. | Terz. | Quin. | Quin. | Sptm. | Sptm. |
| Grdt. | Grdt. | Grdt. | Grdt. | Grdt. | Grdt. |

| Erste Verwechslung. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Grdt. | Sptm. | Quin. | Grdt. | Sptm. | Quin. |
| Sptm. | Grdt. | Grdt. | Quin. | Quin. | Sptm. |
| Quin. | Quin. | Sptm. | Sptm. | Grdt. | Grdt. |
| Terz. | Terz. | Terz. | Terz. | Terz. | Terz. |

| Zweite Verwechslung. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Terz. | Grdt. | Sptm. | Terz. | Grdt. | Sptm. |
| Grdt. | Terz. | Terz. | Sptm. | Sptm. | Grdt. |
| Sptm. | Sptm. | Grdt. | Grdt. | Terz. | Terz. |
| Quin. | Quin. | Quin. | Quin. | Quin. | Quin. |

| Dritte Verwechslung. | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Quin. | Terz. | Grdt. | Quin. | Terz. | Grdt. |
| Terz. | Quin. | Quin. | Grdt. | Grdt. | Terz. |
| Grdt. | Grdt. | Terz. | Terz. | Quin. | Quin. |
| Sptm. | Sptm. | Sptm. | Sptm. | Sptm. | Sptm. |

---

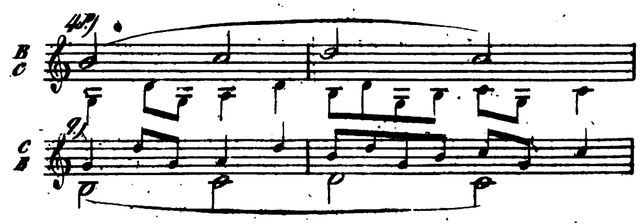
## § 3.

Es lässt sich aber diese grosse Mannigfaltigkeit noch höher steigern, wenn man von den drei oder mehren Melodieen eines doppelten Contrapunctes abwechselnd auch bald die eine bald die andere auslässt, bald in der einen, bald in der anderen Lage bald die eine, bald die andere Melodie auslässt, und dann die verschiedenen Lagen, in welchen die verminderte Anzahl von Melodieen noch unter sich erscheinen können, wieder als eben so viele neue Combinationen betrachtet. So sind z. B. beim dreifachen Contrapuncte, ausser den oben entwickelten sechs dreistimmigen Permutationen, noch folgende 6 zweistimmige Sätze möglich:

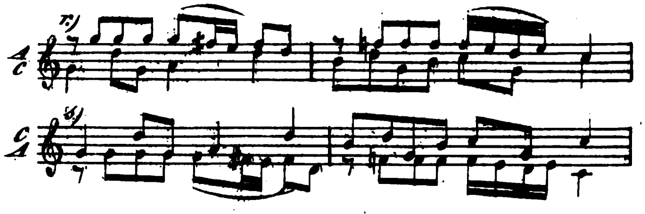
---

*) 1 . 2 . 3 . 4 = 24.

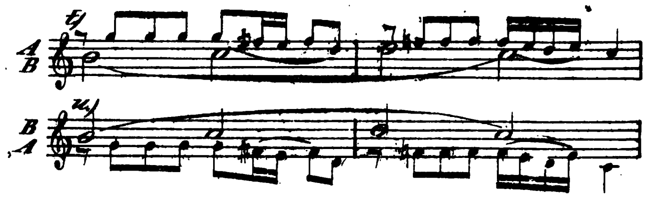
1.) bei Auslassung der Melodie *A* folgende zwei:




2.) durch Auslassung der Melodie *B* die zwei folgenden:




3.) endlich durch Auslassung des Momentes *C*, die Permutationen:




zusammen also sechs n e u e zweistimmige Contrapuncte, und also, zusammen mit den bereits bekannten sechs dreistimmigen, im Ganzen z w ö l f aus denselben drei M e l o d i e e n gebildete verschiedene zwei- und dreistimmige Sätze *).

*) $3 . 2 + 3 . 2 . 1 = 12$.

Noch weit höher belaufen sich die Complicationen aus vier Melodieen, durch Auslassung bald der einen, bald der anderen, bald auch zweier, mithin bald zu dreistimmigen, bald zu zweistimmigen neuen Sätzen. Die Anzahl der solchergestalt zu gewinnenden neuen theils zwei- theils dreistimmigen Sätze beträgt 36; zusammen mit den bereits bekannten 24 dreistimmigen, im Ganzen 60 *) aus denselben vier Melodieen gebildete, verschiedene zwei-, drei- und vierstimmige Sätze.

In immer steigender Progression liesse sich auf solche Weise die Stellung von **fünf** Melodieen gegeneinander 320 mal **) variiren; von **sechs** Melodieen liessen sich 1950 ***) solche Abwechslungen denken, von sieben Melodieen aber 13650 †); u. s. f.

## § 4.

Der umkehrbare oder doppelte Contrapunct ist, wie man sieht, eine Gattung von **Nachahmung:**

---

*) 4.3 + 4.3.2 + 4.2.3.1 = 60.

**) 5.4 + 5.4.3 + 5.4.3.2 + 5. [illegible]
oder
Variationen aus der Classe d[illegible]
[illegible]
Summe der gesammten [illegible]

***) 6.5 + 6.5.4 + 6.5.4.3 [illegible]
6.5.4.3.2.1; = 30 + 120 [illegible]
720 = 1950. (Binionen 30, [illegible]
360, Quin. 720, Sc. 720)

†) 7.6 + 7.6.5 + 7.6.5.4 + 7. [illegible]
5.4.3.2 + 7.6.5.4.3.2.1 = [illegible]

z. B. die obige Fig. 2 ist eine kleine Nachahmung von Fig. 1; denn bei Fig. 2 ahmt die Unterstimme den Gesang der Oberstimme der Fig. 1 nach, nur um eine Octave tiefer, indess die Oberstimme von 2 die Unterstimme von Fig. 1 ganz unverändert nachahmt.

§ 5.

In allen bis hierher angeführten Beispielen geschah die Versetzung der einen oder der anderen Stimme überall um eine (oder auch wohl um mehre) Octaven höher oder tiefer. Diese Art contrapunctischer Umkehrung nennt man Contrapunct in der Octave, (oder in der Doppeloctave, Quindecime.)

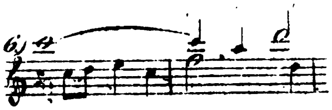
§ 6.

Es lassen sich aber ähnliche contrapunctische Versetzungen auch in anderen Intervallen machen, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen.

5)

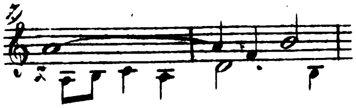
Die Unterstimme dieses Beispiels kann um eine Decime höher versetzt und dadurch über die bisherige Oberstimme hinaufgerückt werden;

6)



und eben so lässt sich die Oberstimme jener Fig. 5 durch Herabsetzung um eine Decime, unter die bisherige Unterstimme hinabzurücken:

7.



Ein solcher Contrapunct heisst doppelter Contrapunct in der (Terz- oder) Decime; und zwar in der Oberterz oder Oberdecime, wenn wie bei Fig. 6. die Unterstimme um eine Terz oder Decime hinauf versetzt wird (*evolutio in tertiam sive decimam acutam*); — in der Unterterz oder Decime aber, (*evolutio in tertiam gravem,*) sofern die Oberstimme wie bei Fig. 7 um eine 3 oder 10 herabgesetzt erscheint.

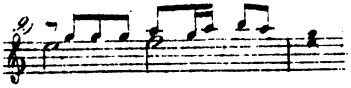
§ 6.

Auf ähnliche Art kann in folgendem Beispiele

8.

die Unterstimme, durch Hinaufrückung um eine (Quinte oder) Duodecime, über die bisherige Oberstimme erhoben und zur Oberstimme gemacht werden,

9.

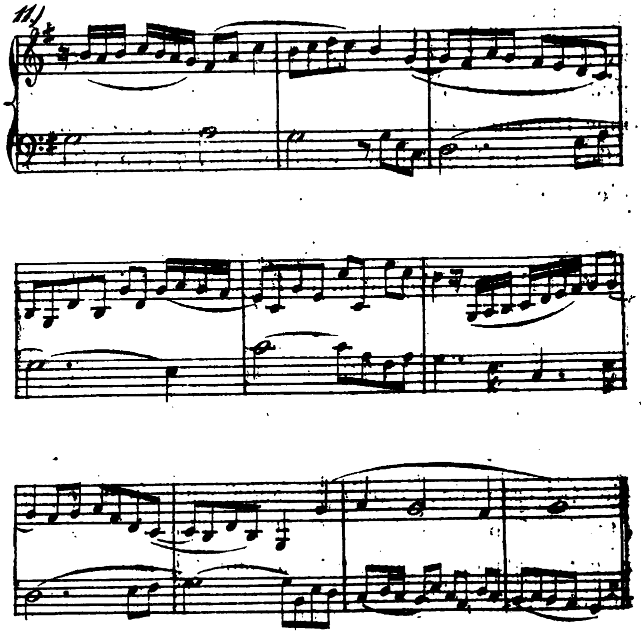


— oder auch die ursprüngliche Oberstimme von Fig. 8 zur Unterstimme, durch Herabsetzung um eine (Quinte oder) Duodecime:

10)

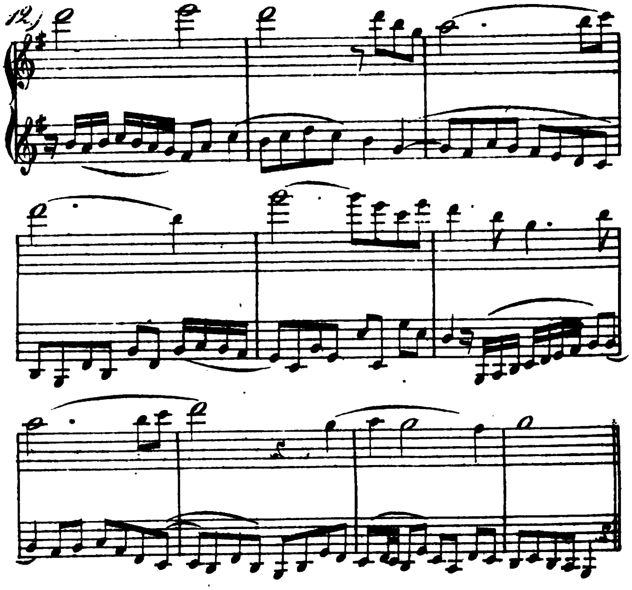
Eben so wird die Unterstimme des folgenden Satzes:

11)



nachstehend, durch Heraufversetzung um eine Duodecime:

12)



über die bisherige Oberstimme hinaufgerückt und selbst zur Oberstimme erhoben.

Ein solcher doppelter Contrapunct, (wo die Unterstimme solchergestalt, durch Versetzung um eine Quinte oder Duodecime höher, zur Oberstimme, oder diese, durch Versetzung um eine Quinte oder Duodecime tiefer, zur Unterstimme gemacht werden kann,) heisst demnach doppelter Contrapunct in der (Quinte oder) Duodecime; und zwar in der Oberquinte oder Oberduodecime, wenn die Unterstimme um eine 5 oder 12 (oder 19,) hinauf gerückt wird, (*erogatio in quintam sive duodecimam acutam;*) — im entgegengesetzten

Falle aber doppelter Contrapunct in der Unterquinte oder Unterduodecime, (*inversio* oder *evolutio in quintam sive duodecimam gravem.*)

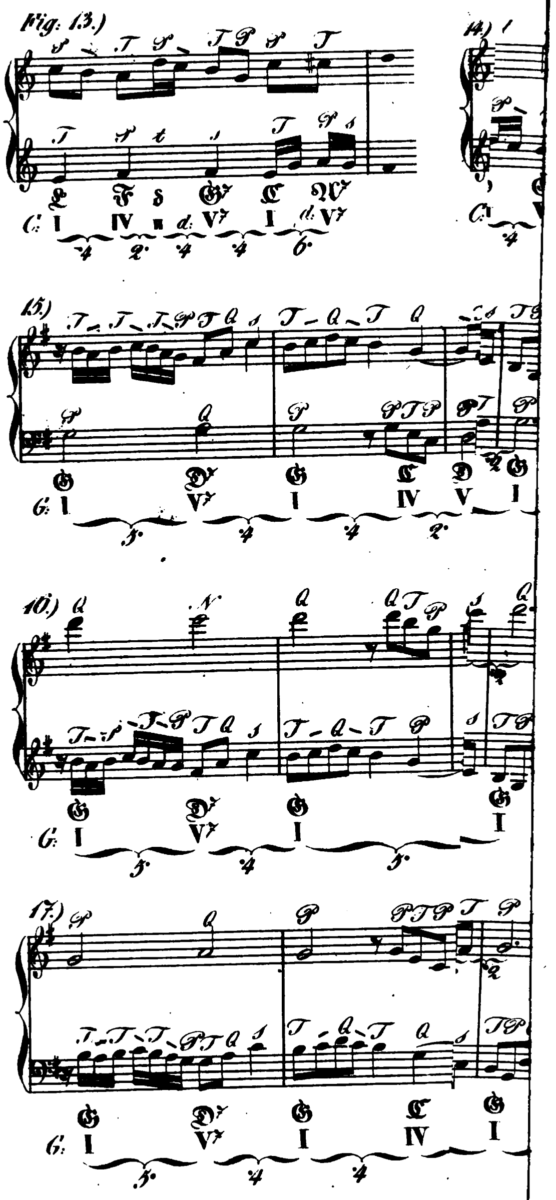
Auf ähnliche Weise lassen sich doppelte Contrapuncte auch noch in anderen Intervallen bilden, in der Quarte, in der Sexte, in der Secunde, in der Septime.

§ 7.

Alle diese Contrapuncte aber sind etwas vom Contrapuncte in der Octave sehr wesentlich Verschiedenes, indem ein Satz, welcher in den doppelten Contrapunct der Octave versetzt wird, dem Gehöre im Wesentlichen noch das Nämliche sagt, was er ihm von solcher Umgestaltung gesagt hatte; — indess er, durch Versetzung in jede andere Art doppelten Contrapunctes, z. B. in den der Quinte oder Duodecime, oder in den der Terz oder Decime u. dgl., eine ganz wesentlich veränderte Bedeutung gewinnt; weshalb man all diese Gattungen des doppelten Contrapunctes, durch welche etwas dem ursprünglichen Satze wesentlich Unähnliches, Ungleichartiges, nicht Homogenes, sondern Heterogenes entsteht, ganz füglich heterogene Contrapuncte nennen könnte, im Gegensatze des Contrapunctes der Octave, welcher eben darum den Namen eines homogenen doppelten Contrapunctes mit Recht tragen dürfte.

Folgende Betrachtungen mögen dieses vorläufig nur beispielweise erläutern.

Zur Caecilia, 13. Bd. S. 19.



## § 8.

Bei der Umkehrung eines Satzes in den Contrapunct der Octave bleibt, (wenige, weiter unten zu erwähnende, Ausnahmen abgerechnet,) der Satz in harmonischer und melodischer Hinsicht im Wesentlichen unverändert. Es bleiben die Grundharmonieen dieselben, und eben darum auch dieselben Harmonieenfolgen. Jede der Noten aus welchen der Satz besteht, behält ebendarum auch dieselbe Beziehung auf die Grundharmonie und dasselbe melodische Verhältnis gegen jede vorhergehende oder nachfolgende Note. Wenn z. B. der auf nebenstehendem Notenblatte unter Fig. 13 abgebildete Satz, im Contrapuncte der Octave versetzt wird, wie bei Fig. 14, so bleiben, wie man aus den darunter gesetzten Chiffern sieht, in beiden Fällen die Grundharmonieen ganz dieselben; beide Sätze fangen mit der harten 𝔊-Dreiklangharmonie an; — in beiden erscheint diese erste Harmonie als *C*:I, als tonische Harmonie der Tonart *C*-dur; — in beiden erscheint der Ton c als tonische Note (*P*), der Ton e aber als grosse Terz (*T*), der Grundharmonie; — in beiden ist, bei der demnächstigen Harmonieenfolge, der Schritt, von der ersten Harmonie 𝔊, zur folgenden 𝔉-Harmonie, welche *C*:IV ist, der leitertreue Quartenschritt von der Dreiklangharmonie der ersten Tonstufe zu der der vierten: I:IV; — in beiden vollbringt die eine Stimme von der ersten Note e zur zweiten f einen kleinen Secundenschritt, die andere aber erst den kleinen Untersecundenschritt c-h und dann den grossen h-a, — und so erscheint, vom Anfange bis ans Ende, überall

Alles in allen irgend wesentlichen Stücken gleich, nur allein dass in dem Einen Satze dasjenige oben steht, was im anderen unten, und umgekehrt; kurz der Satz bei 13 sagt und bedeutet wesentlich überall ganz Ebendasselbe wie 14.

---

## *Erläuterungen aus der Theorie.*

§ XL.

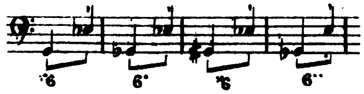
Um die verschiedenen Tonentfernungen durch kurze Zeichen vorzustellen, bedient man sich füglich unserer gewöhnlichen Ziffern, so dass, z. B. die Ziffer 2 das Intervall der Secunde vorstellt, die Ziffer 3 eine Terz, 4 die Quarte, u. s. w. Insbesondere wollen wir die kleinen Intervalle durch einen Punct vor der Ziffer anzeigen, die grossen aber durch einen Punct nach derselben, die verminderten durch zwei Puncte vor, — die übermässigen durch zwei solche nach der Ziffer.

Diesemnach bedeutet z. B.

das Zeichen ·6 eine kleine Sexte,
— — 6· eine grosse,
— — ··6 eine verminderte,
— — 6·· eine übermässige.

§ 41.

.....Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grössen von Stimmenschritten in der Tonschrift anschaulich darstellen, indem man vom einen Tone zum andern eine Klammer ⌐¬ oder └┘ zieht, und über oder unter dieselbe die Ziffer des Intervalles schreibt, z. B.




§ 52.

Um für jede der eben aufgeführten sieben Grundharmonieen ein eigenes Zeichen zu haben, bedienen wir uns künftig folgender Chiffern:

1.) Zur Bezeichnung einer harten oder grossen Dreiklangharmonie, nehmen wir einen grossen teutschen Buchstaben. Z. B. ein grosses

teutsches C soll den grossen C-Dreiklang bedeuten; — Cis, (♯C, oder C♯), D, Es (♭E, oder E♭) u. s. w. soll heissen: der grosse oder harte Cis-, D-, Es-Dreiklang u. s. w.

2.) Zur Bezeichnung der Harmonie des **kleinen Dreiklanges** nehmen wir **kleine** teutsche Buchstaben, z. B. a, c, cis (♯c, oder c♯), d, es (♭e, oder e♭), u. s. w., d. h. der kleine oder weiche a-Dreiklang, c-Dreiklang, cis-Dreiklang, u. s. w.

3.) Den **verminderten Dreiklang** zu bezeichnen, bedienen wir uns eben solcher **kleinen Buchstaben**, hängen aber **eine kleine Null oben voran**, z. B. °h, °c, °d, °gis, °es, u. s. w.

4.) Für den **Hauptvierklang**, weil er aus einem grossen Dreiklange mit kleiner Septime besteht, setzen wir einen grossen Buchstaben mit der Ziffer 7 daneben; z. B. $G^7$, $C^7$, $Cis^7$, $D^7$, $A^7$, $Es^7$, u. s. w.

5.) Für den **weichen Vierklang** (mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime) aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit 7; z. B. $a^7$, $c^7$, $cis^7$, $d^7$, u. s. w.

6.) Für die Harmonie **des Vierklanges mit kleiner Quinte** einen kleinen Buchstaben mit ° und der Ziffer 7; z. B. $°h^7$, $°c^7$, $°d^7$, $°gis^7$ ($°♯g^7$, oder $°g♯^7$,) $°fis^7$, u. s. w.

7.) Endlich für den **Vierklang mit grosser Septime**, einen grossen Buchstaben mit einer durchstrichenen Ziffer 7̸, z. B. C7̸, Cis7̸, F7̸, H7̸, u. s. w.

Indem ich hier, so wie ich auch in der Folge noch mehrmal thun werde, neue Bezeichnungsweisen einführe, mache ich durchaus keinen Anspruch darauf, diese Zeichen auch von Anderen angenommen, und allgemein eingeführt zu sehen; sondern ich beabsichtige dabei einzig eine bequeme Zeichensprache zur Verständigung zwischen mir und meinen Lesern, und meine Zeichen und Benennungen haben also ihren Zweck vollkommen erreicht, sobald nur **wir uns** dadurch verstehen. (Dass aber die von mir gewählten Zeichen, Benennungen und sonstigen Darstellungsarten diesen Zweck erfüllen, scheint unter Anderem auch daraus hervorzugehen, dass, schon nach dem ersten Erscheinen der ersten Bände meiner Theorie, andere Schriftsteller dieselben adoptirt und sich so recht angeeignet haben, wie ich schon in der Vorrede zum damaligen dritten Bande erwähnt.)

Wollte man übrigens die Idee der, im § 52 eingeführten Bezeichnungsart noch mehr generalisiren, so könnte man einen harten Dreiklang überhaupt

durch $\mathfrak{X}$ oder $\mathfrak{Z}$ vorstellen, einen weichen durch $\mathfrak{x}$, einen verminderten durch $^\circ\mathfrak{x}$; die vierlei Vierklänge aber durch $\mathfrak{X}^7$, $\mathfrak{x}^7$, $^\circ\mathfrak{x}^7$, und $\mathfrak{X}^{\not 7}$.

§ 58.

Um auch eine Bezeichnung zu haben, mittels welcher wir von jeder beliebigen Note bestimmt andeuten können, ob sie der Grundton der Harmonie, oder deren eigentliche Terz, (Grundterz), oder Grundquinte, oder Grundseptime ist, wollen wir uns künftig folgender Zeichen bedienen. Zum Zeichen, dass eine Note die Grundnote der Harmonie sei, setzen wir über dieselbe den Buchstaben *P* (d. h. Prime oder Grundnote der Harmonie). — Ueber eine Note, welche die eigentliche Terz der Grundharmonie (Grundterz) ist, setzen wir *T* oder *t*, — über die Quinte der Grundharmonie (Grundquinte) aber *Q* oder *q*, und über die eigentliche Septime *S* oder *s*. Und zwar soll ein grosses *T* die grosse Grundterz bedeuten, ein kleines *t* aber die kleine; eben so *Q* und *S* grosse Quinten und Septimen, *q* und *s* aber kleine.

§ 97.

Um, in unsern Notenbeispielen, einen Ton als einen Durchgang zu bezeichnen, setzen wir über, oder unter die Note einen Diagonalstrich: ( / oder \ ), und zwar zur Andeutung eines Vorschlags von unten, einen aufwärts gerichteten: ( / ); den entgegengesetzten aber ( \ ) über Vorschläge von oben.

§ 121.

Wir wollen die harten Tonarten künftig durch grosse lateinische Cursiv-Buchstaben bezeichnen, die weichen aber durch kleine. Der grosse lateinische Buchstab *C* wird also *C*-dur, ein kleines *c* aber *c*-moll bedeuten; *F* bedeutet die Tonart *F*-dur, *f* hingegen *f*-moll; *Es* bedeutet *Es*-dur, *es* aber *es*-moll; eben so: *D*-, *E*-, *Ges*-, *As*-dur, und *d*-, *e*-, *fis*-, *gis*-moll u. s. w. —

Wollte man diese Bezeichnungsweise mehr generalisiren, so könnte man etwa durch *X* oder *Z* eine Durtonart überhaupt vorstellen, eine weiche Tonart aber überhaupt durch *x* oder *z*.

§ 149.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereignen Harmonieen der Normaltonarten *C*-dur und *a*-moll, gewähren folgende Tabellen:

**In *C* findet sich**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| auf der ersten | Stufe | $\mathfrak{C}$ | und | $\mathfrak{C}^{7}$, |
| — — zweiten | — | $\mathfrak{d}$ | — | $\mathfrak{d}^{7}$, |
| — — dritten | — | $\mathfrak{e}$ | — | $\mathfrak{e}^{7}$, |
| — — vierten | — | $\mathfrak{F}$ | — | $\mathfrak{F}^{7}$, |
| — — fünften | — | $\mathfrak{G}$ | — | $\mathfrak{G}^{7}$, |
| — — sechsten | — | $\mathfrak{a}$ | — | $\mathfrak{a}^{7}$, |
| — — siebenten | — | $°\mathfrak{h}$ | — | $°\mathfrak{h}^{7}$. |

**In *a* residirt**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| auf der ersten | Stufe | $\mathfrak{a}$, | | |
| — — zweiten | — | $°\mathfrak{h}$ | und | $°\mathfrak{h}^{7}$, |
| — — dritten | — | Nichts, | | |
| — — vierten | — | $\mathfrak{d}$ | und | $\mathfrak{d}^{7}$, |
| — — fünften | — | $\mathfrak{E}$ | — | $\mathfrak{E}^{7}$, |
| — — sechsten | — | $\mathfrak{F}$ | — | $\mathfrak{F}^{7}$, |
| — — siebenten | — | °gis. | | |

**Oder:**

| | auf der erst. Stufe, | auf der zweiten, | auf der dritten, | auf der vierten, | auf der fünften, | auf der sechsten, | auf der siebenten |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| in *C*: | $\mathfrak{C}$, $\mathfrak{C}^{7}$; | $\mathfrak{d}$, $\mathfrak{d}^{7}$; | $\mathfrak{e}$, $\mathfrak{e}^{7}$; | $\mathfrak{F}$, $\mathfrak{F}^{7}$; | $\mathfrak{G}$, $\mathfrak{G}^{7}$; | $\mathfrak{a}$, $\mathfrak{a}^{7}$; | $°\mathfrak{h}$, $°\mathfrak{h}^{7}$: |
| in *a*: | a ; | $°\mathfrak{h}$, $°\mathfrak{h}^{7}$; | | $\mathfrak{d}$, $\mathfrak{d}^{7}$; | $\mathfrak{E}$, $\mathfrak{E}^{7}$; | $\mathfrak{F}$, $\mathfrak{F}^{7}$; | °gis . |

## § 151.

Noch allgemeiner, als im §. 149 durch teutsche Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf eine jede passend, kann man die Gesammtheit ihrer Harmonieen vorstellen, wenn man, statt der teutschen Buchstaben, die römische Zahl der Leiterstufe setzt, und zwar statt der grossen, oder kleinen Buchstaben, grosse, oder kleine römische Ziffern, und diese, grade wie sonst die teutschen Buchstaben, mit $^{7}$, $^{7}$ und $^{\circ}$ bezeichnet.

Alsdann bedeutet eine grosse römische Ziffer einen harten Dreiklang, auf der Stufe, welche diese Ziffer anzeigt, z. B. eine grosse römische Ziffer Eins, I, den harten Dreiklang auf der ersten Stufe oder Tonika, — V den harten Dreiklang auf der Dominante oder fünften Stufe. — Eine kleine römische Ziffer hingegen bedeutet einen kleinen oder weichen Dreiklang, z. B. ii den weichen auf der zweiten Stufe; eine kleine dergleichen Ziffer mit ° einen verminderten Dreiklang z. B. °vii den verminderten Dreiklang der siebenten Stufe; — eine grosse römische Ziffer mit der arabischen Ziffer $^{7}$, den Hauptvierklang, also $V^{7}$ den Hauptvierklang auf der fünften Stufe; eine kleine dergleichen mit $^{7}$ einen weichen Vierklang (mit kleiner Terz und grosser Quinte), z. B. $ii^{7}$ den weichen Vierklang auf der zweiten Stufe; — eine kleine mit ° und $^{7}$ den Vierklang mit kleiner Quinte, z. B. $°vii^{7}$, den Vierklang mit kleiner Quinte auf dem Unterhalbtone der

Tonart, — und endlich eine **grosse** solche Ziffer mit durchstrichener $\not7$ die Harmonie des grossen Vierklanges, z. B. $IV^{\not7}$ den grossen Vierklang der vierten Leiterstufe.

Auf diese Weise kann man die **Gesammtheit der, einer jeden Tonart eigenen Harmonieen**, durch folgendes Ziffernbild vorstellen:

Grundharmonieen jeder Durtonart.

| | | |
|---|---|---|
| I | und | $I^{\not7}$, |
| ii | — | $ii^7$, |
| iii | — | $iii^7$, |
| IV | — | $IV^{\not7}$, |
| V | — | $V^7$, |
| vi | — | $vi^7$, |
| °vii | — | $°vii^7$, |

Grundharmonieen jeder Molltonart.

| | | |
|---|---|---|
| i | | |
| °ii | und | $°ii^7$, |
| iv | — | $iv^7$, |
| V | — | $V^7$, |
| VI | — | $VI^{\not7}$, |
| °vii | | . |

Oder:

| | Auf der erst. St. | auf der zweiten, | auf der dritten, | auf der vierten, | auf der fünften, | auf der sechsten, | auf der siebenten |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| in Dur: | I, $I^{\not7}$; | ii, $ii^7$; | iii, $iii^7$; | IV, $IV^{\not7}$; | V, $V^7$; | vi, $vi^7$; | °vii, $°vii^7$. |
| In Moll: | i ; | °ii, $°ii^7$; | | iv, $iv^7$; | V, $V^7$; | VI, $VI^{\not7}$; | °vii . |

§ 152.

Diese Bezeichnung der Grundharmonieen durch grosse und kleine römische Ziffern mit ° und $^7$ oder $\not7$, kommt, wie man sieht, mit der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grosse und kleine teutsche Buchstaben und eben solchen Zeichen ° und $^7$ oder $\not7$, genau überein; doch hat jede derselben ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eigenen Vorzüge.

Die durch teutsche Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten **Note** an; sie lässt aber unbestimmt, auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie stehe. Z. B. $\mathfrak{F}^{\not7}$ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf F; aber ohne Rücksicht auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies $\mathfrak{F}^{\not7}$ zu Hause, ob es $\mathfrak{F}^{\not7}$ als Vierklang der ersten Stufe von *F*-dur sei, — oder auf der vierten von *C*-dur, — oder auf der sechsten von *a*-moll. — Hingegen eine grosse römische Ziffer mit $\not7$ bedeutet bestimmt den grossen Vierklang auf einer bestimmten Stufe irgend einer Tonleiter, lässt aber unbestimmt, in **welcher** Tonart, und also auf welcher Note. Z. B. das Zeichen $IV^{\not7}$ bedeutet ganz

bestimmt einen grossen Vierklang auf der vierten Stufe jeder beliebigen Durtonart, ohne anzudeuten, ob es IV7 von *C*-dur sei, also 𝔉7, — oder IV7 von *G*-dur, also 𝔊7, — oder von *F*, also 𝔅7, — oder von *A*, also 𝔇7, — u. s. w.

Die Bezeichnung durch teutsche Buchstaben ist also in einer Hinsicht bestimmter, aber eben darum auch beschränkter; — in der andern Hinsicht aber allgemeiner, aber darum auch unbestimmter. — Die Bezeichnung durch römische Ziffern hingegen erscheint in ersterer Hinsicht beschränkter, aber eben darum auch bestimmter und bezeichnender, — in anderer Hinsicht hingegen zwar unbestimmter, aber eben deswegen auch allgemeiner und umfassender.

## § 153.

Wir können aber die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der römischen Ziffer einen, grossen oder kleinen, Cursivbuchstaben, als Zeichen der Tonart, (§ 121,) voransetzen; wodurch dann Alles vollends bestimmt wird. Dann heisst z. B. *C*: IV7 bestimmt: der grosse Vierklang auf der vierten Stufe der *C*-dur-Leiter, folglich die Harmonie 𝔉7 als IV7 von *C*-dur. — Eben so heissen folgende Zeichen:

*C*: I, V7, vi, *G*: V7, *e*: V7, i, °ii, V, u. s. w.

der grosse oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der grossen oder harten Tonart *C*, also 𝔈 als I von *C*-dur; — dann der Hauptvierklang auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also 𝔊7 als V7 von *C*-dur; — der kleine oder weiche a-Dreiklang auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart; — der Hauptvierklang auf der fünften Stufe von *G*-dur, also 𝔇7 als als V7 von *G*; — der Hauptvierklang 𝔋7 auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart *e*-moll; — die Harmonie e als tonische; — der verminderte Dreiklang °fis auf der zweiten Stufe von *e*-moll; — der harte Dreiklang auf der fünften Stufe derselben Tonart, also 𝔋 als V von *e*; — u. s. w.

Wir werden in der Folge finden, welche Klarheit und Erleichterung uns diese Bezeichnungsart gewährt, und darum lasse der Leser sich die geringe Mühe nicht verdriessen, sie sich geläufig zu machen.

Wollte man übrigens die am Ende der §§ 62 und 121 angedeutete Generalisirung auch hier anwenden, so könnte man durch die Bezeichnung *X*: I die Harmonie der ersten Stufe irgend einer beliebigen harten Tonart vorstellen, also entweder *C*: I, oder *Cis*: I,

oder *D*:I, u. s. w. — durch 𝔵:°ɪɪ$^7$ die Vierklangharmonie der zweiten Stufe irgend einer Molltonart, also entweder *c*:°ɪɪ$^7$, oder *cis*:°ɪɪ$^7$, oder *d*:°ɪɪ$^7$; u. dgl.; — durch *C*:X eine jede der in *C*-dur vorfindlichen Dreiklangharmonieen, also entweder *C*:I, oder *C*:IV, oder *C*:V; — durch *C*:x$^7$ einen der in *C*-dur vorfindlichen weichen Vierklänge, also entweder *C*:ɪɪ$^7$, oder *C*:ɪɪɪ$^7$, oder *C*:vɪ$^7$; u. s. w.

§ 187.

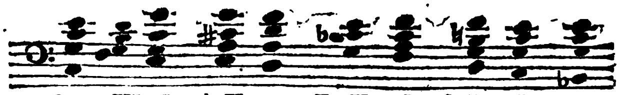
..... Bei unserer Bezeichnungsweise ist demnach jeder Accord, vor dessen römischer Ziffer ein neuer lateinischer Buchstabe steht, ein Leitaccord. ....

§ 188.

Je nachdem, bei einer Ausweichung in eine neue Tonart, die tonische Note dieser letzteren, von der bisherigen Tonica um eine Secunde, um eine Terz, Quarte, Quinte, u. s. w. entfernt ist, nennt man es eine Ausweichung in die Tonart der Secunde, in die der Terz (oder Mediante, § 50) in die der Quarte (Unterdominante), der Quinte (Dominante), der Sexte, u. s. w. .....

§ 188*.

Man kann die eben erwähnten verschiedenen Ausweichungen dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die, die Tonart anzeigenden, lateinischen Buchstaben, einen Bogen setzt, und in oder unter denselben die Chiffer des Intervalles schreibt, z. B.:



*C*:I V$^7$ I *d*:V$^7$ ɪ *F*:V$^7$ I *C*:V$^7$ I *F*:V$^7$

2 3 5 4

der Schritt vom dritten zum vierten Accorde ist eine Ausweichung aus *C* ins *d*, also in die Tonart der zweiten Stufe (grossen Secunde) der bisherigen Leiter. — Aus dieser neuen Tonart *d*-moll wird dann, beim sechsten Accorde, wieder weiter ins *F*-dur ausgewichen, also in die Tonart der Terz der bisherigen Tonica (von F bis D ist eine kleine Terz;) — Von *F*-dur wird dann wieder ins *C*-dur ausgewichen, also in die Quinte von F, — von diesem *C*-dur dann wieder in die Quarte *F*-dur. (Vergl. § 232.)

§ 230.

Eine zweite Eintheilung der verschiedenen möglichen Harmonieenschritte beruht auf der Entfer-

**nung der beiden Grundnoten der zwei auf einander folgenden Harmonieen......**

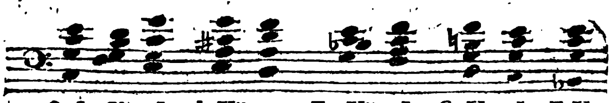
§ 231.

Man kann die ebenerwähnten verschiedenen Grössen von Grundschritten dem Auge anschaulich machen, wenn man zwischen die beiden Harmonieen einen Bogen setzt, und in oder unter denselben die Chiffer des Intervalles schreibt. Z. B.

C $G^7$ C $A^7$ d $C^7$ F $G^7$ C $C^7$

5· ·4 6· ·4 ·7 ·4 2· ·4 1

oder:



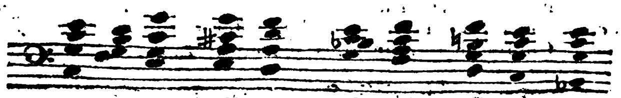
*C*: I $V^7$ I *d*: $V^7$ i *F*: $V^7$ I *C*: $V^7$ I *F*: $V^7$

5· ·4 6· ·4 ·7 ·4 2· ·4 1

§ 232.

Man verwechsle übrigens die hierbefraglichen Begriffe von Terzenschritten, Quartenschritten u. s. w. der Grundharmonie nicht mit dem Begriffe von Ausweichung in die Tonart der Terz, der Quarte, u. s. w., wovon im § 188 die Rede war. Der Ausdruck »in dies oder jenes Intervall ausweichen« bezieht sich auf das Folgen einer Tonart auf die andere; — der Ausdruck hingegen: »die Grundharmonie schreitet in Terzen, in Quarten fort, u. s. w.« spricht nur von dem Folgen einer Harmonie auf die andere, (abgesehen davon, ob dieselben zu Einer, oder zu verschiedenen Tonarten gehören, ob also die Harmoniefolge etwa auch zugleich eine Ausweichung ist, oder nicht.) Jener Ausdruck bezieht sich auf die Entfernung der tonischen Noten: dieser aber auf die der Grundnoten; oder, um in unsrer Zeichensprache zu reden: das, was wir durch das Aufeinanderfolgen zweier Cursivbuchstaben (§ 121, 153, 187) anzeigen, ist eine Fortschreitung der Modulation in eine neue Tonart; — das hingegen, was wir durch zwei auf einander folgende teutsche Buchstaben, (§ 52) oder römische Ziffern (§ 151) vorstellen, ist nur das Fortschreiten der Grundharmonie, das Folgen einer Harmonie auf die andere.

**Im nachstehenden Beispiele (verglichen mit § 188* und 231) sind sowohl die Harmonieenschritte, von denen die vorstehenden §§ 230 und 231 sprechen, als auch die Ausweichungen nach § 188*, angezeigt, woraus die Wesenheit und Verschiedenheit beider vollends anschaulich werden wird.**



C G7 C A7 d C7 F G7 C C7

5 4 6 4 7 4 2 4 1

C:I V7 I *d*:V7 I *F*:V7 I *C*:V7 I *F*:V7

2 3 5 4

§ 232 bis.

**Noch weniger wird man die Fortschreitung der Grundharmonie mit der Fortschreitung einer Stimme (§ 40, 41,) verwechseln.**

**Im vorstehenden Notenbeispiele, wo, vom ersten zum zweiten Accorde, der Bass einen Quartenschritt von c zu f macht, ist die Harmonieenfolge vom C-Accorde zum G7-Accord, (von der Harmonie der ersten Leiterstufe zu der der fünften,) ein Quintenschritt. — Der folgende (vom zweiten Accorde zum dritten), wo der Bass eine Secunde abwärts von f zu e schreitet, ist, in Ansehung der Harmonieenfolge, ein Schritt von G7 zu C, also ein Quartenschritt. — Die Folge vom dritten Accorde zum vierten, wo der Bass gar nicht fortschreitet, sondern auf dem Tone e liegen bleibt, ist, da die Grundharmonie von C zu A7 schreitet, ein Sextenschritt der Grundharmonie; dabei geschieht aber eine Ausweiweichung aus der bisherigen Tonart *C*-dur in die Tonart der Secunde, ins *d*-moll; — u. s. w.**

## § 9.

Sehr wesentlich anders verhält sich dies alles bei Versetzungen in Contrapuncte anderer Intervalle, z. B. der Quinte oder Duodecime. Man analysire, auf ähnliche Art wie wir vorstehend gethan, eines der obigen Beispiele. Wenn der Satz Fig. 15 des nebigen Notenblattes im Contrapuncte der Quinte oder Duodecime versetzt wird, wie bei Fig. 16, so wird er dadurch in seiner harmonischen und melodischen

Bedeutung **w e s e n t l i c h** verändert und sagt dem Gehöre etwas wesentlich Anderes.

Fürs erste erscheinen, wie man sieht, keineswegs in beiden Sätzen überall dieselben Grundharmonien; indem bei Fig. 15 z. B. im zweiten Tacte die Harmonieen 𝔊 und ℭ erscheinen, bei 16 aber nur die Harmonie 𝔊, — und eben so auch im vierten Tacte.

Indess bei 15 der Ton g, mit welchem die Unterstimme anfängt, der Grundton der Harmonie ist, so erscheint, nachdem diese Stimme bei 16 zur Oberstimme geworden ist, ihr erster Ton $\overset{\equiv}{d}$ als Quinte (Q), der Grundharmonie; — und auf gleiche Weise haben auch alle folgenden Noten dieser Stimme ganz andere Beziehungen zur Grundharmonie als bei 15 (wie dies alles die über jede Note geschriebenen arabischen Ziffern zeigen,) bis auf die zwei letzten Achtel des zweiten Tactes, während welcher hingegen das $\bar{g}$ der **u n t e r e n** Stimme, welches bei 15 als *Q* erschienen war, bei 16 als *P* erscheint.

Indess ferner während des zweiten Tactes bei 15 ein Harmonieenschritt 𝔊 ; ℭ, (*G* : I ; IV), geschieht, findet sich bei 16 während des zweiten Tactes gar kein Harmonieenschritt, sondern während der ganzen Dauer dieses Tactes nur die Eine Harmonie 𝔊, (*G* : I).

Und eben darum ist also auch der Schritt vom zweiten zum dritten Tacte von 15 ein Secundenschritt (von der Harmonie der vierten Stufe zu der der fünften:)

ℭ ; 𝔇
*G* : IV ; V
2

indess bei 16 der Schritt vom zweiten zum dritten Tacte ein Quintenschritt (von der Harmonie der ersten Stufe zur fünften) ist

𝔊 : 𝔇
*G* : I : V
5·

Indess bei 15 im dritten Tacte in der Unterstimme die zwei Achtelnoten e–fis einen grossen Secundenschritt, (2·) bilden, wornächst der Schritt von diesem fis zum folgenden g ein kleiner Secundenschritt, (·2) ist,

e - fis - g
2· ·2

findet, an der entsprechenden Stelle bei 16, in Ansehung der Noten $\bar{\bar{h}}$ - $\bar{\bar{\bar{c}}}$ - $\bar{\bar{\bar{d}}}$, gerade das Umgekehrte statt:

$\bar{\bar{h}}$ - $\bar{\bar{\bar{c}}}$ - $\bar{\bar{\bar{d}}}$
·2 2·

§ 10.

Man sieht also, wie sehr die Verkehrung eines Satzes in den Contrapunct der Quinte oder Duodecime die Bedeutung desselben wesentlich verändert, indess die Verkehrung desselben in den Contrapunct der Octave an der Bedeutung im Wesentlichen nichts ändert; indem, wenn man z. B. den obigen Satz 15, statt wie bei 16 in den Contrapunct der Duodecime, in den der Octave verkehren wollte, wie bei Fig. 17, dadurch alles Wesentliche

unverändert so stehen bliebe wie es bei 15 gewesen.

### § 11.

So wie durch die Versetzung in den Contrapunct der Quinte oder Duodecime der ursprüngliche Satz seine Bedeutung wesentlich ändert, eben so ist dieses auch bei allen übrigen Arten des doppelten Contrapunctes welche nicht grade in der Octave sind, in gleichem, ja meist in noch weit höherem Grade, der Fall; also im Contrapuncte der Terz oder Decime, der Sexte, der Secunde u. dgl.

### § 12.

Die vorstehenden Betrachtungen mögen genügen, die Art und Weise, wie durch solche Verkehrungen der Sinn und die Bedeutung sich ändert, beispielweise zu erläutern und zugleich den oben vorgeschlagenen Namen »Heterogene Contrapuncte« zu rechtfertigen; die wirkliche Erklärung der Sache, die Nachweisung des Grundes, wie es kommt, dass bei dieser oder jener Art der Verkehrung grade diese und jene harmonische, modulatorische, melodische etc. Sinnesänderung entsteht und nothwendig entstehen muss u. s. w., dies alles gehört nicht hierher, sondern nur in eine vollständige Theorie des doppelten Contrapunctes, welche ausserhalb der Grenzen der gegenwärtigen Skizzen liegt.

(Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

# Der Rationalismus in seiner Anwendung *auf Kunst und Kunstphilosophie.*

Ein philosophischer Versuch

von

*G. Nauenburg* *).

Bequemlichkeit und Feigheit, sagt *Kant*, sind die Ursachen, warum ein so grosser Theil der Menschen, nachdem die Natur sie längst von fremder Leitung freigesprochen, dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben, und warum es Andern so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu seyn! Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, etc. so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen. Ich habe nicht nöthig zu denken, wenn ich nur bezahlen kann; an-

*) Wenn in der Regel zur Aufnahme und Berücksichtigung einer Ansicht der Name des Autors nicht wenig beiträgt, so mangelt freilich gegenwärtigem Versuche diese Art der Empfehlung; indessen giebt mir die freundliche Aufnahme, welche meine Gesangsleistungen bei den hallischen Musikfesten u. a. m. gefunden haben, die Hoffnung, dass auch hier zunächst nur die Sache werde berücksichtigt werden.

*G. Nbrg.*

dere werden das verdriessliche Geschäft schon für mich übernehmen. —

Es ist allerdings für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. Er hat sie sogar oft lieb gewonnen, und ist vor der Hand wirklich unfähig, sich seines eignen Verstandes zu bedienen, weil man ihn so selten oder niemal den Versuch davon machen liess. Satzungen und Formeln, diese mechanischen Werkzeuge eines vernünftigen Gebrauchs oder vielmehr Missbrauchs seiner Naturgaben, sind die Fussschellen einer immerwährenden Unmündigkeit. Wer sie abwürfe, würde dennoch auch über den schmalsten Graben einen nur unsichern Sprung thun, weil er zu dergleichen freier Bewegung nicht gewöhnt ist.

Daher hat es nur immer Wenige gegeben, denen es gelungen ist, durch eigne Bearbeitung ihres Geistes sich aus der Unmündigkeit herauszuwickeln, und dennoch einen sichern Gang zu thun. Seit *Kant* aber, dem Gründer der neuern Philosophie, sind wir fast reich geworden an Selbstdenkern, an regen, unermüdlichen Prüfungsgeistern, welche, (nachdem sie das Joch der Unmündigkeit selbst abgeworfen,) den Geist einer vernünftigen Schätzung des eigenen Werthes und des Berufes jedes Menschen — selbst zu denken, um sich her verbreiten. Aber auch zu allen Zeiten, unter allen Völkern, in allen Lebensverhältnissen traten einzelne erleuchtete Männer auf, welche die Flamme der Erkenntniss lodern liessen und ihre Umgebungen auf eine höhere Stufe geistiger Bildung brachten. Jede

Zeit steht auf der — für sie — passenden Bildungsstufe; das lehrt uns die Weltgeschichte, wie die Geschichte einzelner Völker. Mögen auch die Formen der Fortbildung des Menschengeschlechts oft ganz verschieden seyn; mögen selbst zuweilen Rückschritte in der Kultur geschehen — ein Fortschreiten zum Bessern, im Allgemeinen, ist wol nicht zu verkennen. Zwar haben sich vielleicht zu keiner Zeit so verschiedenartige Gegensätze in ihrer Schroffheit gezeigt als gerade jetzt; auch fehlt es nicht an solchen, die unsere Kultur um 300 Jahre zurückbringen möchten; — der grösste Theil der Gelehrten und Gebildetern bekundet offenbar ein reges Streben nach Vernünftigkeit (Rationalität,) in allen Beziehungen des menschlichen Wirkens. Leben wir auch noch nicht gerade in einem völlig aufgeklärten Zeitalter, so leben wir doch (Gott Lob!) sicherlich in einer Zeit der Aufklärung, die eben nur aus echter Rationalität erblühen kann.

Nicht mit Unrecht könnte man unser Zeitalter »das Zeitalter des Rationalismus« nennen; und man glaube ja nicht, dass sich dieser etwa blos in der neueren Theologie finde; er ist, seinem Wesen nach, schon weit früher, und in allen Zweigen des menschlichen Wissens, mehr oder weniger vorhanden; nur ist er vielleicht nirgends in solcher Durchbildung und Wissenschaftlichkeit aufgetreten, als grade in der neueren Theologie.

Am würdigsten und klarsten hat, nach unserer Ueberzeugung, kürzlich Bretschneider (in sei-

nem höchst lesenswerthen »Sendschreiben etc.«) die Sache des Rationalismus beurtheilt. Nach seiner Ansicht wurden nämlich die Theologen durch den Gang der ganzen wissenschaftlichen Kultur, oft gegen ihren Willen und nicht ohne langes Widerstreben, zum Rationalismus getrieben; und die Männer, welche die theologischen Wissenschaften rationalistisch zu gestalten versuchen, leiten nicht den Geist der Zeit, sondern sie sprechen vielmehr nur den Zeitgeist aus. Der Rationalismus ist unter den Gelehrten und Gebildeten unserer Zeit offenbar die vorherrschende Denkungsart; er ist ein Erzeugniss der allgemeinen Kultur aller Wissenschaften und hat einen tiefliegenden Grund — nämlich die Vernunft selbst. Mag man auch über sie urtheilen, was man will, mag sie von den Finsterlingen unserer Zeit auch noch so sehr als ungesund, als durchaus verderbt verschrieen werden, sie ist nun aber einmal da, vom Schöpfer gegeben, und so eingerichtet, dass sie urtheilen und prüfen muss; der Mensch mag sich noch so sehr wehren, ihr ein Urtheil zu verstatten. —

Unsere Leser, welchen die neuern theologischen Streitschriften nicht fremd geblieben sind, werden aber mit vollem Rechte fragen: »wie kann denn aber nur von einer Anwendung des Rationalismus auf Kunst etc. überhaupt die Rede seyn? man hat ihn bald als »philosophische Auffassung des Christenthums«, bald als homogen mit »Vernunftreligion«, bald als »Philosophie des Christenthums« etc. erklärt;

er ist doch somit wol nur eigentlich christlich-theologischer Natur.« —

Allerdings ist es wahr, dass man sich bis jetzt noch nicht ganz über die Begriffbestimmung des Wortes Rationalismus geeinigt hat; und erklärt man ihn als »philosophische Auffassung« oder als »Philosophie des Christenthums« oder als »homogen mit Vernunftreligion, Vernunftglaube« etc., so kann auch natürlich von keiner Anwendung des Rationalismus auf Kunst etc. die Rede seyn. Sieht man aber vom theologischen Rationalismus ganz ab, hält man sich nur an die Sache selbst, so wird man sich leicht überzeugen, dass der Rationalismus rein philosophischer Natur ist *).

Er kündigt sich ganz unwillkührlich in jedem Menschen mehr oder weniger an, sobald das Bewusstseyn bis zu dem Grade geistiger Klarheit erwacht ist, dass es ein vernünftiges wird. Fängt der Mensch an über sich selbst, über seine Natur und Bestimmung, sein Glauben und Hoffen, sein Thun und Lassen nachzudenken, folgt er dabei der Richtung, welche ihm seine Vernunft anweisst, so befindet er sich im Zustande des Rationalisirens oder, was gleich ist, des Philosophirens; denn die ganze Philosophie ist ihrem Wesen nach rationalistisch, und philosophiren ist durchaus nichts anderes als rationalistisch denken oder rationalisiren.

---

*) Vgl. *T. Krug* phil. Gutachten etc. *Anm. d. Vf.*

Wären den Menschen die Anlagen gleichmässig zugemessen, so würden auch alle bey gleicher Ausbildung sich vollkommen gleichen; dies ist aber nicht der Fall; hier ist der Verstand, dort das Gefühl, die Fantasie überwiegend; der nimmt eine mehr geistige, jener eine mehr sinnliche Lebensrichtung. So finden wir denn in der Kunst und im practischen Leben Verstandes- und Gefühlsmenschen, Enthusiasten, Wollüstlinge etc., je nachdem sich diese oder jene Funktion besonders geltend gemacht hat. Alle diese Lebensrichtungen trifft der Vorwurf der Einseitigkeit, und nur der, welcher von der Natur mit tiefem Gefühle und kräftigem Geiste beschenkt wurde, kann durch gewissenhafte Ausbildung als Mensch und Künstler gleich gross und würdig werden. Denkt euch einen Mann, der besonnen ist in Allem, was er thut, der entflammt ist für alles Gute, Wahre und Schöne, der nach geistiger Selbstständigkeit ringt, der frisches Leben im Innern wie im Aeussern offenbart, der den Zweck seines Daseyns erkannt hat, der seine Pflichten erfüllt und auf seine Rechte hält, der eine harmonische Aus- und Durchbildung aller seiner Anlagen und Kräfte zu erstreben sucht — und ihr habt das Bild eines Rationalisten, welches sich in allen Verhältnissen, in allen Lagen lebendig gestalten kann; folglich auch in der Kunst *). —

---

*) *Krugs* Gutachten S. 39. *Anm. d. Vf.*

Was ist nun der Rationalismus, ganz allgemein genommen? — *Krug* hat diese Frage so beantwortet: Der Rationalismus ist keineswegs eine blosse Meinung, ein blosser Einfall, den dieser oder jener Mensch einmal gehabt hat; er ist auch nicht eine Theorie, oder ein System, das jemand ersonnen, um seinen Witz oder Scharfsinn zu zeigen, oder gar boshafter Weise das Bestehende umzustossen oder das Heilige zu entweihen; er ist vielmehr die aus der natürlichen Entwickelung des menschlichen Geschlechts mit unabweislicher Nothwendigkeit hervorgehende Maxime, die Vernunft als die höchste Potenz unseres Geistes in allen Beziehungen geltend zu machen, also auch die Ideen oder Prinzipien derselben auf alle anzuwenden, was dem Menschen in der Erfahrung gegeben ist, um es darnach zu beurtheilen, zu prüfen und, so weit es unter den vorliegenden Umständen und Verhältnissen thunlich ist, auch zu vervollkommnen.

Man hat aber gesagt, dass, wenn nicht von einem blossen Verneinen die Rede seyn solle, der Rationalismus als »Maxime« (formales Princip) nicht vervollkommnen könne; denn bei jeder Vervollkommnung würde doch etwas gegeben, und somit höre denn der Rationalismus auf, »Maxime« zu seyn.

Wenn auch der Ausdruck Maxime nicht glücklich gewählt seyn sollte, so dürfte doch wol die Behauptung nicht ganz richtig seyn, dass bei jeder Vervollkommnung etwas »gegeben« würde; denn eine Sache kann 1.) vervollkommnet werden

durch blosse Umstellung einzelner Theile; 2.) durch Absonderung, Wegnahme einzelner Theile; 3.) durch Hinzufügung, Zusatz neuer Theile. Hat ein Komponist z. B. eine Oper geschrieben, so kann er nach mehrmaliger Aufführung zu der Ueberzeugung kommen, dass sein Werk gewinnen würde, d. h. dass es vervollkommnet würde, wenn er einzelne Piecen anders stellte: einzelne wegen übergrosser Länge verkürzte, einzelne wol gar als verfehlt herauswürfe, und dafür neue komponirte. —

Man würde daher den Rationalismus vielleicht richtiger so definiren: er sey, ganz allgemein genommen, die Kritik, des, in der Erfahrung Gegebenen nach den Ideen oder Principien der Vernunft; denn jede Kritik muss, wenn sie wahr und würdig seyn soll, wenn sie Kunst und Wissenschaft wirklich auf eine höhere Stufe der Bildung bringen soll, — nicht blos tadeln (denn tadeln ist, wie man zu sagen pflegt, leichter als besser machen); sie muss nicht blos auf das Mangelhafte hinweisen, sondern auch Mittel und Wege zum Bessermachen zeigen, ja das Bessere selbst geben; und das vermag der Rationalismus allerdings. Rationalisirend (= philosophirend) gelangte der Mensch auf seinem Bildungsgange durch Jahrtausende zu einem klarern Selbstbewusstseyn; durch Nachdenken fand er, unter Gottes Leitung und Beistand, die Religionswahrheiten; durch Reflexion gewann er geistige Mündigkeit, die er in allen Verhältnissen geltend zu machen suchte. Vernunft und Gewissen — das sind die Hebel al-

les geistigen und religiösen Lebens. Sobald sich nun die Vernunftkultur wissenschaftlich gestaltete, erhob sie sich zur eigentlichen Philosophie, die eben das *Produkt* des Rationalisirens d. h. des Philosophirens ist. Der Mensch betrachtete den eignen Geist an und für sich selbst, und gewann so die Resultate der sogenannten reinen Philosophie; er rationalisirte über das geistige Wirken nach den mannigfaltigen Seiten seiner Ankündigung in der Erfahrung, und kultivirte auf diese Weise die sogenannte angewandte Philosophie, zu welcher eben auch die Aesthetik gehört. Ohne Rationalismus hätten wir also überhaupt gar keine Philosophie. Treffend sagt in dieser Beziehung *Krug*: »Wer da fodert, dass man nicht rationalisiren solle, der fodert eigentlich, dass man nicht philosophiren solle; und wer den Rationalismus von der Erde vertilgen will, der will eigentlich die Philosophie vertilgen — womit es übrigens keine Noth hat, da die Natur selbst den Menschen zum Philosophiren, also auch zum Rationalisiren treibt.«

Alle Philosophie, Alles, was grosse Denker schon über Religion, Kunst etc. erforscht, und ergründet, Alles, was sie als Wahrheit erkannt haben, ist ohne Rationalismus auch geradezu todt *für uns.* Denn sobald man die Philosophie im Allgemeinen in objektive und subjektive eintheilt — wie man es doch thun muss — so ist klar, dass eben die objektive Philosophie nur durch subjektives Philosophiren (= Rationalisiren) geprüft und gewürdigt werden kann. Die Philosophie

in objektiver Bedeutung ist ein System von Vernunftwahrheiten, in so fern diese z. B. in Büchern niedergelegt worden sind, und so das Objekt für das Nachdenken Anderer werden können; die Philosophie in subjektiver Bedeutung besteht aber in der selbsterrungenen Ueberzeugung über diese Gegenstände, und in der Vernunftausbildung, welche sich der Einzelne (als Subjekt) erworben hat. Alle sogenannte Philosophieen sind nichts anders, als mehr oder weniger gelungene rationalisirende Versuche, welche das Ideal der Philosophie zu verwirklichen streben.

Es giebt nur eine wahre Philosophie, und nur eine Vernunft; beide sind für uns aber Ideale. In den vorhandenen philosophischen Systemen finden wir jedoch schon einen überaus reichen Schatz von Wahrheiten gesammelt; die sogenannte reine Philosophie hat sich auf eine bedeutende Höhe gestellt, und ganz besonders hat es die Moral- und Religionsphilosophie durch das Christenthum zu einer eminenten Vollkommenheit gebracht; denn diese Wissenschaften haben sich offenbar der Empirie entwunden; in ihnen sieht sich der Mensch als reines Idealbild; sie lehren, was der Mensch nicht nur etwa bis jetzt geworden ist, sondern was er überhaupt als Vernunftwesen seyn soll.

Nicht so die Kunstphilosophie (Aesthetik)! — Hier schwanken wir noch zu sehr im Labyrinthe des Empirismus umher.

Soll die Kunstphilosophie der Kunst selbst und den angehenden Künstlern nützlicher

werden, soll sie das Wesen der Kunst ganz durchdringen, so muss sie sich aus der Kunst und dem Kunstleben selbst herausbilden. Zwar ist seit Jahren viel Gutes, Wahres, und Belehrendes über die Aesthetik der Tonkunst gedacht, und von gelehrten Männern geschrieben worden; es haben helle Funken in Journalen und anderen Schriften geleuchtet; aber es waren doch nur immer zerstreute Funken. Ein umfassendes, echt wissenschaftliches Werk, welches die Aesthetik der Tonkunst ausschliesslich behandelt, *) fehlt leider wol noch immer.

Soll es auch hier anders und besser werden, so muss, nach unserer Ueberzeugung, der Künstlerstand selbst mit Hand ans Werk legen, d. h. die Künstler müssen, als wissenschaftlich Gebildete, als Kunstrationalisten, ihre Kunstansichten und Kunsterfahrungen mittheilen, was z. B. für die ästhetische Pathologie von grosser Wichtigkeit werden könnte; denn der blosse Philosoph, der sich vielleicht nie in grüner, lebensvoller Praxis bewegte, wird nicht selten trockne und einseitige Kunsttheorieen zu Tage fördern.

»Jedermann weiss aus langer Erfahrung (sagt *W. Fink* **)), in welchem Zwiespalt Theorie und

---

*) Wir glauben einem solchen aus der Feder unsers geistreichen *C. B. von Miltitz* entgegensehen zu dürfen, worüber vielleicht bald ein Mehres. *Rd.*

**) Cäcilia, XII. Bd. Heft 46. Ueber das Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen. *Anm. d. Vf.*

Praxis der Musik gerathen sind, einem uneinigen Ehepaare gleich, das sich gegenseitig das Leben verbittert, anstatt es sich durch Liebe und Nachgeben zu verschönern. Fast möchte man auf gänzliche Scheidung antragen, wenn man nicht bald mit Zuverlässigkeit voraussehen müsste, dass sich beide alsdann noch unglücklicher befänden, da sie es ohne einander nicht lange auszuhalten vermögen, wenn sie sich nicht bald abgeschmackt und lächerlich machen wollen, wozu beide zu viel Ehrgefühl in sich tragen.« —

So lange noch das Feldgeschrey ertönt: »nur das Genie kann der Kunst Regeln geben *) etc.,« so lang ist auch aller Willkür und Kunstbarbarei Thor und Thür geöffnet, so lange bleibt die Kunsttheorie empirisch und eben deshalb einseitig. Denn wie viele wollen sich nicht als Genies geltend machen?! Einseitige Kunsttheoreten, denen z. B. nur Mozart ein Abgott ist, werden alle neuen Kunstproductionen immer nur mit mozartschem Maassstabe messen. Gleiches werden aber auch die Gluckisten, die Rossinisten, die blinden Verehrer Auber's et Comp. thun. Was kann nun aber z. B. diesen Letzteren wieder ein Mozart, ein Beethoven, ein Bach etc. gelten?! — —

Doch wir haben schon irgendwo eine Antwort gelesen:

Was ist Mozart? — Ein Gimpel!
Was ist Beethoven? — Simpel!
Was ist Bach? — Ein Spott!
Was ist Auber? — Ein Gott!« —

---

*) *Kant*, Kritik der ästhet. Urthkrft. S. 178. *Vf.*

Zeit steht auf der — für sie — passenden Bildungsstufe; das lehrt uns die Weltgeschichte, wie die Geschichte einzelner Völker. Mögen auch die Formen der Fortbildung des Menschengeschlechts oft ganz verschieden seyn; mögen selbst zuweilen Rückschritte in der Kultur geschehen — ein Fortschreiten zum Bessern, im Allgemeinen, ist wol nicht zu verkennen. Zwar haben sich vielleicht zu keiner Zeit so verschiedenartige Gegensätze in ihrer Schroffheit gezeigt als gerade jetzt; auch fehlt es nicht an solchen, die unsere Kultur um 300 Jahre zurückbringen möchten; — der grösste Theil der Gelehrten und Gebildetern bekundet offenbar ein reges Streben nach Vernünftigkeit (Rationalität,) in allen Beziehungen des menschlichen Wirkens. Leben wir auch noch nicht gerade in einem völlig aufgeklärten Zeitalter, so leben wir doch (Gott Lob!) sicherlich in einer Zeit der Aufklärung, die eben nur aus echter Rationalität erblühen kann.

Nicht mit Unrecht könnte man unser Zeitalter »das Zeitalter des Rationalismus« nennen; und man glaube ja nicht, dass sich dieser etwa blos in der neueren Theologie finde; er ist, seinem Wesen nach, schon weit früher, und in allen Zweigen des menschlichen Wissens, mehr oder weniger vorhanden; nur ist er vielleicht nirgends in solcher Durchbildung und Wissenschaftlichkeit aufgetreten, als grade in der neueren Theologie.

Am würdigsten und klarsten hat, nach unserer Ueberzeugung, kürzlich Bretschneider (in sei-

nem höchst lesenswerthen »Sendschreiben etc.«) die Sache des Rationalismus beurtheilt. Nach seiner Ansicht wurden nämlich die Theologen durch den Gang der ganzen wissenschaftlichen Kultur, oft gegen ihren Willen und nicht ohne langes Widerstreben, zum Rationalismus getrieben; und die Männer, welche die theologischen Wissenschaften rationalistisch zu gestalten versuchen, leiten nicht den Geist der Zeit, sondern sie sprechen vielmehr nur den Zeitgeist aus. Der Rationalismus ist unter den Gelehrten und Gebildeten unserer Zeit offenbar die vorherrschende Denkungsart; er ist ein Erzeugniss der allgemeinen Kultur aller Wissenschaften und hat einen tiefliegenden Grund — nämlich die Vernunft selbst. Mag man auch über sie urtheilen, was man will, mag sie von den Finsterlingen unserer Zeit auch noch so sehr als ungesund, als durchaus verderbt verschrieen werden, sie ist nun aber einmal da, vom Schöpfer gegeben, und so eingerichtet, dass sie urtheilen und prüfen muss; der Mensch mag sich noch so sehr wehren, ihr ein Urtheil zu verstatten. —

Unsere Leser, welchen die neuern theologischen Streitschriften nicht fremd geblieben sind, werden aber mit vollem Rechte fragen: »wie kann denn aber nur von einer Anwendung des Rationalismus auf Kunst etc. überhaupt die Rede seyn? man hat ihn bald als »philosophische Auffassung des Christenthums«, bald als homogen mit »Vernunftreligion«, bald als »Philosophie des Christenthums« etc. erklärt;

# Recensionen.

**Chorgesänge, zum kirchlichen Bedarf, für Ziffernsänger; von *P. F. Engstfeld*, Lehrer in Duisburg.** Essen bei G. D. Bädeker. 1826.

Was die Ziffernschrift betrifft, in welcher diese Chorgesänge aufgezeichnet sind, so ist, da doch noch eine grosse Verschiedenheit in dieser Tonschrift bei der Andeutung der Chromatik und Rhythmik herrscht, zu bemerken, dass Herr *E.* zu denen gehört, welche sehr viele Charactere aus der Notenschrift benutzt haben, worüber er sich auch in seiner kurzen Beschreibung des Tonziffernsystems klar und fasslich ausgesprochen hat. — Wenn aber das ♭ als Erniedrigungszeichen beibehalten wurde, so hätte auch das ♯ als Erhöhungszeichen beibehalten werden können. Der Querstrich erspart zwar Raum und deutet die Erhöhung in der Ziffer selbst an, allein er bewirkt dagegen Undeutlichkeit, indem man eine gedruckte erhöhte 4 leicht für eine gedruckte erhöhte 4 ansieht, da ohnehin schon die gedruckte 4, sobald die Querlinie durch sie hingezogen ist, sehr leicht mit der 1 (–4–4–) verwechselt wird.

Die Chorgesänge eignen sich, hinsichtlich des Textes und der Composition, sehr gut für die Kirche. Unterzeichneter hat sie bei seinen Gesangsschülern, jedoch in Noten nach seiner vereinfachten Tonschrift umgeschrieben, mit vielem Vergnügen benutzt, sich aber, so richtig auch im Allgemeinen die Stimmführung ist, einige Veränderungen erlaubt. Z. B. im 16ten Tacte der 10ten Motette, statt Fig. I des nachstehenden Notenblattes, lieber so wie Fig. II oder deutlicher: statt Fig. III so, wie Fig. IV. Ferner die Schlussworte der nämlichen Motette statt so wie Fig. V oder VII, lieber so wie Fig. VI oder VIII.

Zu den Druckfehlern kann noch gerechnet werden: Seite 7 Accolade 2, Stimme II, Tact 2: statt 1 2 4 setze 1 2 3.

*Heinroth.*

Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele, von *J. N. Hummel* *). Wien bei T. Haslinger.

Der Herr Capellmeister *Hummel* gehört unbezweifelt zu den grössten Pianisten, welche bis jetzt gelebt haben; er ist gleichsam der Fürst der Clavier-Virtuosen; auch sind seine Concerte für Fortepiano echt klassische Werke, die nicht leicht übertroffen werden. Seine Anweisung zum Piano-Forte-Spiel aber zähle ich zu den mangelhaftesten Producten, welche mir in diesem Fache zu Gesicht gekommen sind. Hieraus geht die Lehre, dass der Mensch nicht Alles vermag, und dass zwischen spielen Können und spielen Lehren, zwischen dem Practiker und Theoretiker, ein grosser Unterschied ist.

Herr *H.* hat sich mit diesem Werke in das Gebiet der Tongelehrsamkeit gewagt, und so ein Glatteis betreten, auf dem er schwerlich das Stehen behalten wird. Der verehrte Tondichter weis recht gut, was zu einer meisterlichen Clavier-Composition gehört; es scheinen ihm aber alle die Ansprüche unbekannt zu seyn, welche die gelehrte Welt an einen Schriftsteller macht. Diese Ansprüche mögen ihm hier kürzlich vorgeführt werden, damit er selbst beurtheilen könne, was seiner Clavierschule, welche jetzt der Musikliteratur angehört, und was ihm selbst, als Schriftsteller, vorzüglich mangele.

Von einem guten Schriftsteller fordert man vor allen Dingen logische Ordnung, im Allgemeinen sowohl, als im Einzelnen. — Das zu beurtheilende Werk besteht aus drei Theilen, der Herr Verfasser hat aber nicht angegeben, was jeder Theil im Allgemeinen abhandelt, und was doch jeder Leser gleich wissen möchte und sollte; vielmehr geht Herr *H.* sogleich zu den Unterabtheilungen fort, als: Erster Theil — erster Abschnitt: »Von dem Elementar-Unterrichte« —. Wovon handelt denn nun der zweite Abschnitt im Allgemeinen? — Das ist wieder nicht ange-

*) Cäcilia, XI. Bd. (Heft. 43), S. 232.

geben, sondern Herr *H.* schreitet ohne Weiteres zum ersten Capitel des zweiten Abschnitts fort, welches von den Versetzungszeichen handelt. — Gehören denn diese nicht mit zu dem Elementar-Unterrichte? — Wozu also noch einen zweiten und dritten Abschnitt ankündigen, da der Verfasser für diese eben so wenig, wie für die drei Haupttheile, ein *Genus* hat?

Es ist wirklich der Mühe werth, den Inhalt des Buchs, Seite 7, nachzusehen, um daselbst die logische Ordnung im Allgemeinen anzustaunen! Solche Disposition gleicht beinahe der eines gewissen Predigers, welcher in seiner Rede von dem Nutzen der Sparsamkeit sprechen wollte und so disponirte: Erstens schützt uns die Sparsamkeit vor Verschwendung, — und zweitens gewährt sie noch viele andere Vortheile.

Wir bemerken aber auch keine Ordnung in dem Einzelnen. Da sieht man Exempel im Quinten-, im Sexten- etc. Umfange angekündigt; und untersucht man die Sache genauer, so sind die Beispiele bunt durcheinander geworfen. Sätze z. B., welche dem Sexten-Umfange angehören, finden wir im Quinten-Umfange etc. So steht der gewöhnliche und regelrechte Fingersatz mit dem ungewöhnlichen und eigentlich fehlerhaften, bloss durch die Noth gutgeheissenen und gerechtfertigten, unabgetheilt beisammen. —

Auch wäre es wohl zweckmässiger und logischer gewesen, wenn die Lehre von dem Puncte gleich nach dem Capitel von der Gestalt und Geltung der Noten abgehandelt, und nicht dazwischen die Lehre von den Versetzungszeichen eingeschoben worden wäre. —

Von einem guten Schriftsteller fordert man, zweitens, Bestimmtheit und Klarheit der Begriffe. — Beides vermisst man hier. Wer sich hiervon überzeugen will, lese von Seite 56 bis 61, was über Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Tact gesagt ist. Recht erbaulich sind die Uebersetzungen von *diatonisch* (natürlich), *chromatisch* (künstlich) *dur* (heiter) und *moll* (traurigklingend!) Klingt denn des Herrn Verfassers wunderschönes Concert aus *a*-moll traurig? —

**Von einem guten Schriftsteller** fordert man, **drittens, dass er seine vorzutragende Materie gehörig erschöpfe**; — allein Herr *H.* hat, unter andern, bei den verschiedenen Tactarten das hemiolische oder päonische Geschlecht, den sogenannten 5/4, 7/4-, 11/4-Tact, anzuführen vergessen, der, wenn er auch wenig im Gebrauch ist, dennoch in einem Lehrbuche nicht fehlen sollte.

**Auch fordert man, viertens, von einem guten Schriftsteller, dass er in seinem Fache viel gelesen habe und mit der Wissenschaft fortgeschritten sei.** — Dies scheint aber bei Herrn *H.* nicht der Fall zu seyn, sonst würde er wissen, dass ein griechisch β statt eines ♭♭ schon längst üblich gewesen, und eine neue Figur (S. 27) zu erfinden ganz überflüssig sei.

**Ein guter Schriftsteller muss sich, fünftens, einer lobenswerthen Kürze bedienen und jede unnöthige Weitschweifigkeit vermeiden.** — Dies hat aber Herr *H.* nicht gethan, indem er, um einen Lehrsatz klar und deutlich zu machen, eine oft höchst überflüssige Menge von Beispielen aufführt.

Um unter andern dem Schüler zu zeigen, wie sich die wesentlichen Versetzungszeichen von den zufälligen unterscheiden, sehen wir Seite 29 bis 30 nicht allein zu viel Exempel, sondern auch solche abgedruckt, welche eigentlich nichts beweisen. Streng genommen sind die, Seite 29, als zufällige Versetzungszeichen angeführten ♯♯ und ♭♭ nur solche, die im Schlüssel anzuführen vergessen sind.

Dieser Weitschweifigkeit haben wir hauptsächlich den hohen Ladenpreis zuzuschreiben; denn Druck, Papier und Honorar wird ja regelmässig bogenweise bezahlt.

**Endlich verlangt man von einem guten Schriftsteller, besonders wenn er ein Lehrbuch schreibt, dass er sich zweckmässiger Beispiele bediene.** Unzweckmässig sind Exempel, welche ein Ding enthalten, was dem Schüler noch nicht

erklärt worden ist, und ihm erst später erklärt wird. So sehen wir, Seite 30, Bindungsbögen vorkommen, welche erst Seite 32 erklärt werden. — Von Seite 35 bis 39 erscheinen Beispiele, welche der Schüler zur Uebung spielen soll, die aber die Lehre vom Tact voraussetzen, welche erst Seite 59 abgehandelt wird.

Viele angeführte Beispiele sind nicht treffend genug. Seite 320 ist die Rede von dem Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und als erläuterndes Beispiel ist die Fig. *A.* des nachstehenden Notenblattes angeführt. Kein guter Clavierspieler wird aber die dort bezeichnete Applicatur nehmen, sondern etwa diese (Fig. *B*) wählen. — Eben so wenig treffend zu dem eben angeführten Lehrsatze ist folgendes Beispiel *C.* Wären die Noten so wie bei *D* geschrieben, dann könnte das Exempel treffend genannt werden; in jener Form aber gehören die Beispiele etwa dahin, wo von dem Nachsetzen der Finger die Rede ist. Will sie aber Herr *H.* so wie bei *E* gespielt wissen, so dass der kleine Finger das *c̄* nicht verlassen soll, dann kommt er mit dem Lehrsatze Seite 17 in Widerspruch, wo es heisst: Jeder Finger verlasse die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist; geschicht aber dieses Letztere, dann hat man nicht nöthig, den längern Finger über den kürzern zu legen: mithin ist das Beispiel nicht treffend. Ueberhaupt ist das Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und das Unterlegen eines kürzern unter einen längern, keine schöne Applicatur, und muss nur da angewendet werden, wo es die Noth erfordert, wie dies sehr häufig bei mehrstimmigen Sätzen, von Einer Hand gespielt, vorkommt. Wollte Herr *H.* bei einstimmigen Sätzen diese Applicatur zeigen, dann mussten die Beispiele so erfunden seyn, dass der Schüler keine bequemere und sicherere Applicatur, als grade diese, wählen konnte.

Bei dem Lehrsatze, Seite 32: »der Bindungsbogen wird gebraucht, wenn die auszuhaltende Note durch einen Tactstrich unterbrochen ist,« wäre etwa solch ein Beispiel wie Fig. *G* statt *F* deutlicher und treffender gewesen, als das dort, Seite 33, angeführte, *H* statt *I.*

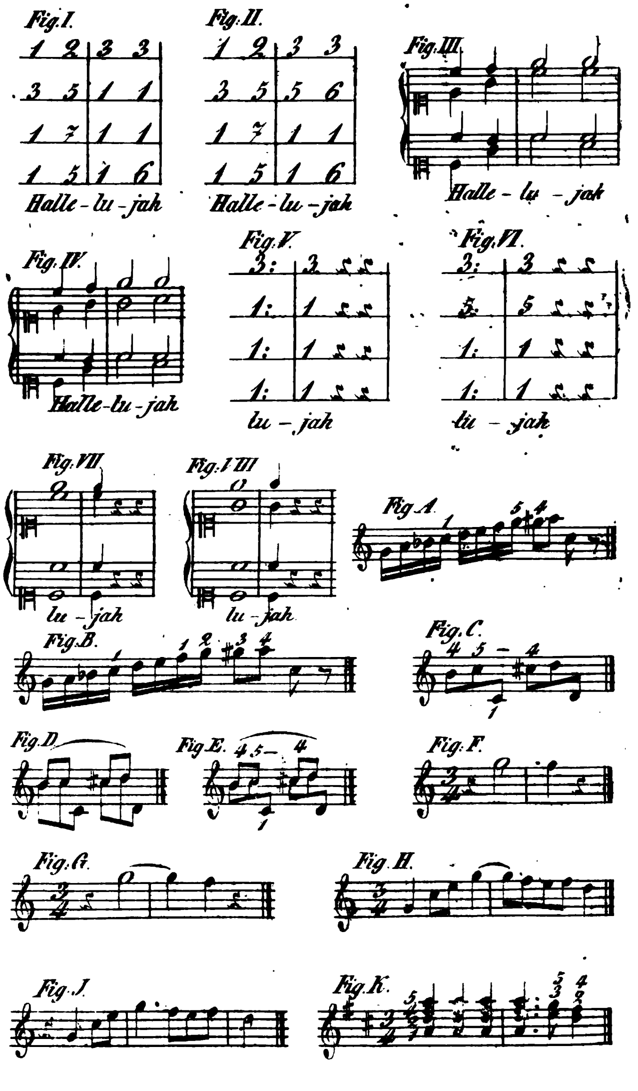


Fig. I.
Halle - lu - jah
Fig. II.
Halle - lu - jah
Fig. III.
Halle - lu - jah
Fig. IV.
Halle-lu-jah
Fig. V.
lu - jah
Fig. VI.
lu - jah
Fig. VII.
lu - jah
Fig. VIII.
lu - jah
Fig. A.
Fig. B.
Fig. C.
Fig. D.
Fig. E.
Fig. F.
Fig. G.
Fig. H.
Fig. J.
Fig. K.

Fig: I.

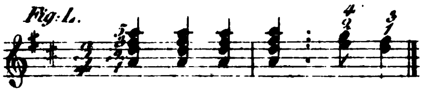


Fig: II.

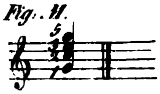


Fig. 1. Maestoso.

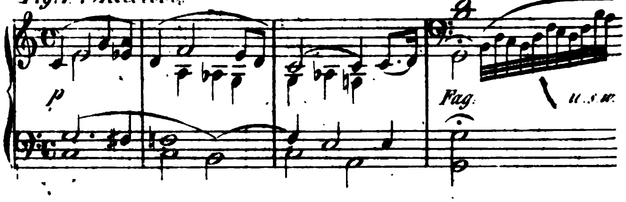
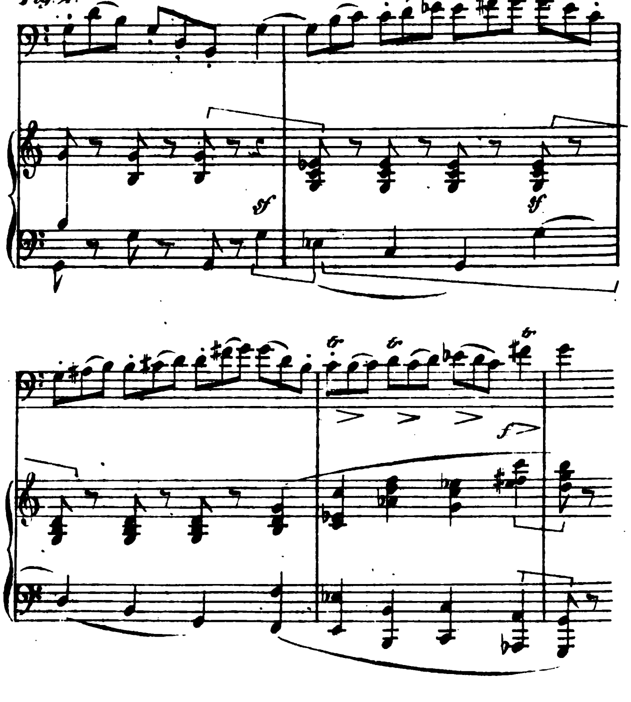



Fig. 2.



Soviel im Allgemeinen über dieses, in eilf Herren Ländern gegen Nachdruck gesicherte Werk. Wollte ich dasselbe Seite vor Seite durchgehen, und die Mängel dieses Lehrbuchs *qua talis*, namentlich die der Applicatur, *) anführen, so würde die Recension zu corpulent werden.

Zweckmässiger wär es gewesen, wenn Herr *Hummel* den Elementar-Unterricht ganz vorausgesetzt, und bloss Uebungsstücke zu einzelnen Lehrsätzen geschrieben hätte. Dies würde ihm den Dank aller derer, welche das Clavier nach *Hummel*scher Manier zu spielen hätten erlernen wollen, erworben, und ihm dabei doch ein ansehnliches Honorar eingebracht haben. — In vorliegender Gestalt aber ist das Werk für Lehrer und Schüler zu theuer.

Vielleicht entschliesst sich der hochverehrte Herr Verfasser, gegen ein honettes Honorar, einen zweckmässigen Auszug zu machen, sobald die erste, ohne Zweifel sehr starke, Auflage vergriffen ist, wozu sein gefeierter Name am kräftigsten mitwirken wird.

*Heinroth.*

---

*) Wäre es nicht zweckmässiger gewesen, den Schüler ganz kurz mit dem gewöhnlichen Fingersatze bekannt zu machen, als ihn 172, sage einhundert und zweiundsiebenzig Seiten, spielen und üben zu lassen, und ihm dann erst zu sagen, wie man den Daumen unterstecke? — Hierdurch wäre vermieden worden, bei den vielen Uebungsstücken über die Noten fortlaufend die Applicatur zu schreiben, welche hin und wieder nicht sehr regelrecht ist. Um dies Letzte zu beweisen, spiele man, Seite 71, die ersten beiden Tacte des zweiten Theils von *God save the king*, welche so wie bei *K* befingert sind. Nach diesem Fingersatze muss grade in der Melodie, wo es am wenigsten erlaubt ist, mit dem kleinen Finger fortgerutscht werden, welches vermieden würde, wenn man diese Applicatur *L* anwendete. (Mir scheint überhaupt die Applicatur *M* für den Dreiklang in der Quartsextenlage natürlicher, wenn der 3te Finger statt des 4ten gebraucht wird, weil der 2te und 3te Finger bequemer eine Terz greifen, als der 4te und 5te.) *Vf.*

I.) **Fantaisie et Variations** pour le **Basson**, avec acc. de l'Orchestre où de Pianoforte, sur des Thêmes de l'Opéra: La Dame blanche; par *Charles Koch*. — Oeuv. 27. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

II.) **Variations** pour le **Basson**, avec acc. de l'Orschestre, où Piano, sur l'air: Ma Céline; composées. etc. par *Frédéric Berr*. — A Paris chez les Fils de B. Schott.

III.) **Fantaisie** pour le **Basson**, avec accomp. de Piano, où de l'Orchestre, sur la Cavatine de Marie: Une robe légère; etc. par *F. Berr*. A Paris chez J. Meissonnier. Prix avec Piano 6 Fr., avec Orchestre 9 Fr.

*Zu* I.) In dem unter Ziff. I. genannten Werke des Herrn *Koch* findet man, nach einer Introduction, mehre der beliebtesten Themen aus der *Dame blanche*, in gefälliger Manier zusammen verbunden und mit brillanten Passagen und Variationen, mit steigerndem Effecte, auf so angenehme Weise ausgeschmückt, dass dadurch dem Zuhörer die wirklich beträchtliche Länge dieses Conzertstückes vergütet wird. Sollte auch das häufige Moduliren, welches Hr. *Koch* zu lieben scheint, Manchem etwas auffallen, so wird man doch gestehen müssen, dass die Modulationen immer anständig, wohlgeordnet und manchmal wirklich vorzüglich schön angebracht sind. Schwierigkeiten der Ausführung finden sich hier weniger, als in den frühern Compositionen dieses Meisters; nur wird vom Spieler an manchen Stellen vorzüglich ein gutes *Piano* gefodert. —

Steindruck und Papier sind schön, die Preise mässig. — (In der Principalstimme, Introd. Zeile 4, im zweiten Takte, sind die drei letzten Notenfiguren einmal zu wenig gestrichen; in der nämlichen Stimme, pag. 4, Zeile 8, müssen die vier Achtelnoten der letzten Hälfte des zweiten Takts *b*, $\overline{f}$, $\overline{es}$, $\overline{des}$, heissen.)

*Zu* II.) Geheimnissvoll, — die Erwartung spannend auf die Dinge die da kommen sollen, beginnt Hr. *Berr* die Introduction seiner Variationen auf folgende Weise: (Fig. 1. des vorstehenden Notenblatts). Schon im vierten

Takte aber, wo das Fagott mit einer, hier nichts sagenden, verbrauchten Figur anhebt, gewahrt man gleich, dass es so arg nicht gemeint ist. Mit dem folgenden Takte tritt das erste Motiv auf der Untermediante ein und schliesst im vierten Takt auf der Obermediante, worauf das Fagott mit einer, der ersten ganz ähnlichen Figur, in den weitern Gesang eingeht und denselben fortführt. Nach dieser mässig langen Introduction tritt ein gesangreiches Thema ein, welches viermal variirt wird und worauf, nach der letzten Variation, ein ausgeführter Schluss angehängt ist. Die Variationen sind fliessend und haben sämmtlich ein frisches Colorit; in dem angehängten Schlusse, auf der letzten Seite der Principalstimme, hebt mit der vierten Zeile eine Passage an, welche, mit Leichtigkeit und mit einer, überhaupt diesen Variationen eigenen, gewissen Anmuth vorgetragen, eine überaus schöne Wirkung hervorbringt. Schade dass dieser an sich so wohlgelungene Schluss etwas zu sehr ausgedehnt ausgefallen ist: er nimmt zwölf volle Zeilen ein, ohne dem Spieler auch nur Einen Ruhepunkt zu gewähren.

Hr. *Berr* scheint übrigens diese Composition etwas flüchtig geschrieben zu haben, welches mitunter nachtheilig auf die Reinheit der Stimmenführung gewirkt hat. Zum Beweise mag, unter mehren solchen Stellen, hier nur Folgendes als Beispiel stehen. Fig. 2.

Ziemlich geübten, mit einer ausdauernden Lunge versehenen Spielern mag das Werkchen jedenfalls Vergnügen gewähren, und daher empfohlen seyn! Das Aeussere ist schön und mit französischer Eleganz ausgestattet.

Druckfehler finden sich häufig vor; doch sind sie alle von der Art, dass sie ein Jeder leicht selbst verbessern kann. — Auf der vorletzten Seite der Principalstimme hätte füglich noch die erste Zeile der folgenden Seite stehen können, damit der Spieler nicht durch das Umwenden in der Mitte einer Passage gestört würde.

*Zu* III.) Wem 6 Francs für vier, und 9 Fr. für sechs Bogen sauber gestochener Noten nicht zu viel sind, der kaufe sich diese Fantasie (warum nicht Variationen betitelt?). — Bei netter, tändelnder Ausführung, wird auch sie ihre Verehrer finden.

*C. Almenräder.*

---

I.) Ueber *Paganini's* Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule, nebst einer Abhandlung über das Flageolettspiel in einfachen und Doppeltönen;... von *Carl Guhr*, Director und Capellmeister des Theaters zu Frankfurt a. M. Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen Preis 4 fl. 30 kr.

II.) *Paganini's* Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, dargestellt von *Julius Max Schottky*, Professor. Prag bei J. G. Calve. 1830.

III.) Le Songe de Tartini, Tartini's Traum, Ballade, avec accomp. de Violon solo; composée par *Auguste Panseron*, Professeur de l'école royale; — freie teutsche Uebersetzung von *Th. v. Haupt*. A Mayence et Anvers chez B. Schott. Pr. 1 fl. 36 kr.

*Zu I.)* Mit dem grössten Vergnügen machen wir das Publicum auf das nunmehr wirklich erfolgte Erscheinen des zuerst genannten Werkchens aufmerksam, über welches, so wie über dessen Heroen, in unseren Blättern von uns und Anderen schon hinreichend gesprochen worden ist, um jetzt keiner ausführlicheren Anzeige mehr zu bedürfen.

Es enthält auf 19 Bogen gross Folioformat, nebst Paganini's Bildniss, folgende Gegenstände: Vorrede; — § 1. Ueber den Bezug der Saiten; — § 2. Ueber die Einrichtung des Steges; — § 3. Haltung des linken Armes; — § 4. Haltung des rechten Armes; — § 5. *Paganini's* Stellung des Körpers; — § 6. Von dem Mechanism des *Paganini*'schen Spieles; — § 7. Von der Stimmung seines Instrumentes; — § 8. *Paganini's* Bogenführung; — § 9. *Paganini's* Vermischung des Spiels mit dem Bogen und dem Pizzicato der linken Hand; — § 10. Das Flageoletspiel in einfachen Tönen; a.) Natürliche Flageolettöne; b.) Künstliche Flageolettöne mit einem festen und einem losen Finger; c.) Diatonische Tonleiter, wo-

bei die natürlichen Flageolettöne die mehrsten Stufen der Scala einnehmen; d.) Tonleiter der künstlichen Flageolettöne; e.) Chronomatische Tonleiter; — § 11. Von den Doppel-Flageolettönen; a.) Von der Verbindung der natürlichen Flageolettöne; b.) Von den künstlichen Doppel-Flageolettönen, reine Quinten, grosse Terzengriffe, kleine Terzen, reine Quarten, grosse und kleine Sexten, kleine, grosse und verminderte Septimen, Octaven, Einklänge, Tonleitern in Doppeltönen, Scalen in Sexten; c.) Uebungsstücke für das Flageolet einfach und doppelt; d.) Von der Art die Flageolettöne zu schreiben; e.) Von der Verbindung des Flageolets mit dem gewöhnlichen Spiele; — § 12. Ueber *Paganini's* Compositionen für die *G*-Saite, und deren Ausführung; — § 13. *Paganini's* Tours de force; — § 14. Ueber *Paganini's* Vortrag im Allgemeinen; — § 15. Schlussbemerkungen.

Das Ganze kann nicht verfehlen, das Interesse eines jeden Violinspielers zu erregen, und Keiner, er denke im Uebrigen von den darin niedergelegten Urtheilen und ästhetischen und wissenschaftlichen Ansichten, wie er wolle, wird es durchforschen, ohne Gewinn für die Mechanik seines Faches zu ernten.

Einer in Herrn Schottky's Buche enthaltenen Notiz (pag 133) zu folge sollen übrigens ähnliche Violinschulen auch in Wien und Prag, von dem Herrn *von Blumenthal*, und *Carl Welczeck*, erscheinen und resp. bereits erschienen sein, von derem wirklichem Dasein jedoch Ref. noch nichts in Erfahrung gebracht hat.

*Zu II.*) Die, durch ihren Titel: »Leben und Treiben« leicht ungleiche Nebenbegriffe erweckende Schottky'sche Biographie Paganinis ist, als Gegenstand der Tagesneuigkeiten, schon zu bekannt und als solche im Grunde zu wenig mehr neu, um jetzt, wo sie der Redaction der Cäcilia erst verspätet eingesandt worden ist, noch zum Gegenstande einer ausführlichen Anzeige gemacht

zu werden, — obgleich das Buch freilich in einer anderen Hinsicht auch wieder äusserst neu ist, und uns wirklich gar zu nagelneue Neuigkeiten erzählt, nämlich schon im April d. J. die Nachricht, dass Paganini Teutschland so eben verlassen habe, um sich nach Frankreich und von da nach England zu begeben — —! (Pag. I. der Vorrede; — noch in diesem Augenblicke befindet Paganini sich bekanntlich unverrückt in Frankfurt a. M.) — so wie, neben der Erzählung von Paganinis wirklich erlebten Schicksalen, sogar auch ein prophetisches Kapitel aus seiner künftigen Lebensgeschichte, nämlich: Kap. 9. »Die muthmasliche Aufnahme Paganinis in Paris und London« (Seite 399.) — Vielleicht hat es ähnliche Bewandniss mit den, vorstehend zu II) gelegentlich miterwähnten, Erscheinungen von *Blumenthal* und *Welczek*.

Im Ganzen besteht der Inhalt des, XII und 417 grosse Octavseiten starken, mit Paganinis Portrait, einem Facsimile und zwei Inhaltanzeigen versehenen Buches, hauptsächlich aus einer, eingermasen classificirten Compilation von favorabeln Urtheilen aus Zeitschriften *) aller Länder, welchen der Geigenheros seine Zauberklänge gespendet, nebst tüchtiger Bekämpfung und Widerlegung der mehr tadelnden Beurtheilungen.

Den hauptsächlichsten und wesentlichsten Werth, nämlich für Kunst und Künstlergeschichte, erhält das Buch durch die Versicherung des Herrn Verfassers, dass die erzählten Lebenereignisse ihm von Paganini selbst mitgetheilt, und namentlich zum Zwecke öffentlicher Bekanntmachung (und möglichst zu bewerkstelligender Vertheidigung gegen angeblich von seinen Feinden ausgestreute verläumderische Gerüchte,) mitgetheilt worden seien, welches der Hr. Vf. sogar urkundlich durch ein Facsimile der, ihm von Paganini hierzu ertheilten, eigenhändig un-

*) Auch aus der Cäcilia, in welcher *Paganini's* Kunst mehrfältig besprochen worden ist, namentlich Band VII, S. 248; — Bd. XI, S. 76 und S. 253.

ziemlich unlesbar geschriebenen Autorisation, beurkundet, folgenden buchstäblichen Inhaltes: »*Io sottoposto dò la* »*permissione al Sigl. Professore Schottky, di fare stam-* »*pare la mia Biografia e lo prego di fare il possibile onde* »*differdermi, e distruggere le calunie de miei nemici. Praga* »*li 12 Gennaro 1829.*«

»*Nicolo Paganini all Amico . . . Professore Schottky.*«

Auch als blose Unterhaltungslectüre betrachtet findet übrigens der Leser in der vorliegenden Compilation manches recht Anziehende und Unterhaltende, manches recht geistreiche Urtheil und manche recht artige, zum Theil selbst epigrammatische Anekdoten, unter welchen eine der nettesten die vom Concertmeister, welcher, beim Anhören der Paganini'schen Hexereien und Satanskünste, ihm nur einmal übers andere nach den Beinen schielte, ob er an ihm keinen Pferdefuss entdecke. —

Merkwürdig ist übrigens, in Beziehung auf das *Guhr*sche sowohl, als auf jedes andere Lehrbuch der *Paganini*schen Methode, dasjenige, was in Hrn. Prof. *Schottkys* Buche *Paganini* von einem ihm ganz eigenthümlichen Kunstgeheimnisse sagt, welches, sofern das Gesagte wirklich wahr ist, noch etwas ganz Anderes, und ein ganz eigenes Specificum sein soll, vermittels dessen man, mit unglaublich weniger Mühe, in unglaublich kurzer Zeit, ein erster Geigenvirtuos Europas soll werden können. Man höre, und denke was man will. «Sehr oft« erzählt uns Herr *Schottky*, (Seite 276 und flgg.) »kam *Paganini* in seinen Gesprächen mit mir darauf zurück, dass er der Welt einst, nachdem er seine Reisen vollendet und sich gleichsam in die Ruhe zurückgezogen haben werde, ein musikalisches Geheimniss mittheilen wolle, was in keinem Conservatorium der Musik zu lernen sey; und durch dessen Besitz sich dann ein junger Mensch binnen dem Zeitraume von höchstens drei Jahren völlig ausbilden könne, während er sonst vielleicht zehn Jahre bedürfen würde. Ich fragte ihn wiederholt, ob er nicht scherze, ob es ihm wirklich mit dieser Versicherung Ernst

sey, worauf er jedesmal erwiederte: „„Ich schwöre es Ihnen zu, dass ich die Wahrheit sage, und berechtige Sie, dies in meiner Biographie ausdrücklich zu erwähnen. Nur ein einziger Mensch, der jetzt etwa 24 Jahre alt ist, Herr *Gaetano Ciaudelli* zu Neapel, kennt mein Geheimniss. Er spielte schon längere Zeit das Violoncell auf eine höchst mittelmässige Art, so dass sein Spiel für alltäglich galt und mit Recht ohne Beachtung blieb. Da mich der junge Mann aber interessirte, und ich ihn begünstigen wollte: so machte ich ihn mit meiner Entdekkung bekannt, welche so vortheilhaft auf ihn wirkte, dass er in dem Zeitraume von drei Tagen ein ganz anderer Mensch wurde, und man über die plötzliche Umschaffung seines Spiels Wunder über Wunder rief. Während er früher kratzte, dass es den Ohren wehe that, und er die schülerhafteste Bogenführung hatte: war sein Ton jetzt rein, voll und lieblich; er hatte den Bogenstrich ganz in seiner Gewalt und brachte auf seine erstaunten Zuhörer den bedeutendsten Eindruck hervor.““ — Man wird mir leicht glauben, dass auch ich zu dieser Erklärung ungläubig den Kopf schüttelte, da sie wenigstens mein Fassungsvermögen übersteigt. Da mich *Paganini* jedoch fortwährend über den Ernst seiner Behauptungen zu versichern suchte, so erklärte ich ihm, diese Anekdote dem Publikum zu beliebiger Beurtheilung vorlegen zu wollen, was er vollkommen gut hiess, und mir noch, zu grösserer Bekräftigung, nachstehende Worte eigenhändig niederschrieb, welche ich Herrn Compositeur *Tomaschek* zu Prag als Geschenk in sein Stammbuch übergab: »*Gaetano Ciaudelli di Napoli per la magia comunicatagli da Paganini divenne primo Violoncello dei R. R. Teatri Colà, e potrebbe essere il primo d'Europa.*«

»Nicht minder erwähnte der Künstler oft des jetzt etwa sechszehnjährigen *Camillo Sivori*, Sohn eines genuesischen Kaufmannes. Unter andern meinte er von ihm: »Dieser junge Mensch, welcher freilich das feinste Gehör von der Welt hat, zählte kaum sieben Jahre, als ich ihm die ersten Begriffe von Skala beibrachte. Binnen drei Tagen

spielte er bereits mehrere Stücke, und alle Welt rief: *Paganini* hat ein Wunder zu Stande gebracht! denn schon nach 14 Tagen liess er sich öffentlich hören. — Mein Geheimniss, wenn ich es so nennen darf — fuhr *Paganini* fort — dürfte den Violinspielern die Wege andeuten, um die Natur des Instrumentes besser zu ergründen, als es bisher geschehen ist, und welches sich weit reicher zeigt, als man gewöhnlich annimmt. Nicht dem Zufalle, sondern ernstem Studium verdanke ich diese Entdeckung, bei deren Anwendung man nicht mehr nöthig haben wird, täglich 4—5 Stunden zu üben; sie muss die gegenwärtige Lehrmethode, worin sich's mehr um's Erschweren als um's Lehren zu handeln scheint, verdrängen; doch für einen Irrthum muss ich's erklären, wenn man dies Geheimniss, dessen Ausführung Geist erfordert, nur in meiner Geigenstimmung' oder wohl gar im Bogen allein finden will.«

*Zu III.*) Die Anekdote, oder, wenn man so sagen darf, die Legende, vom Traume Tartini's ist bekannt genug, das Musikstück selbst aber findet sich schier in Niemands Händen mehr, und ist wahrhaft zur Seltenheit geworden *). In dem vorliegenden Werkchen wird es nun

---

*) Zwar im Meiselschen Handbuch der Literatur ist noch der *Trille du diable* (sicher das hier befragliche Stück,) als B. u. Härtelscher Verlagsartikel zu finden; wo aber ist er auf den Musikpulten unserer Geiger zu finden? und wo Tartini's übrige Violincompositionen? — In Wahrheit fast nirgend mehr! — Und doch verdienten sie es so sehr, um ihrer grossen bildenden Nützlichkeit willen; — unter anderen vorzüglich die Variationen über eine Gavotte aus F-dur, unter dem Titel *L'arte dell arco*, welche so ganz vorzüglich dazu gemacht sind, sowohl dem Bogenstrich als auch der linken Hand eine rechte gediegene Festigkeit und Sicherheit einzuüben und einzuprägen, zu welcher die in unsern heutigen Etüden ausgebotenen Aufgaben nur allzuselten Gelegenheit darbieten. — Ref. dieses selbst hat sich jene *Arte dell arco* auch für das Violoncell

endlich wieder ins Publicum gebracht, und zwar in einer Form, welche durch den oben abgeschriebenen, nur eine Ballade mit Begleitung einer Solo-Violine (*Ballade . . . composée par Mr. Panseron,*) besagenden, Titel, nur wenig klar bezeichnet ist. Der Herr *Panseron* hat nämlich die Idee ausgeführt, sich den alten Tartini zu denken, wie er, vom Traume erwachend, alsbald sein Instrument ergreift und, erzählend, welche ungeheure Dinge ihm der Satan da eben vorgegeigt habe, all die gehörten Teufelscadenzen aus der Erinnerung nachzugeigen strebt.

Der erzählende Tartini wird durch einen Tenorsänger repräsentirt, welche, unter Clavierbegleitung, folgende Romanze singt:

Je crois encore et le voir et l'entendre,
Il etait la, au haut de mon chevet.
Ce n'est qu'un songe, et pourtant je veux rendre
Les sons hardis de l'infernal archet.

Amis faites silence,
J'ai retenu chaque cadence.
Mes amis, voila
Comment le Diable préluda. —
C'est cela!

Pour l'ecouter je respirais à peine,
Car il peignait au gré de mes desirs
Ces feux d'amour qui causent tant de peine,
Et ces tourmens qui font tant de plaisirs.

Amis faites silence
J'ai retenu chaque cadence.
Mes amis, voila
Comment le Diable préluda.
C'est cela!

Puis tout à coup, déploiant son génie,
Il célébra la gloire des vainqueurs,
Et de ses chants la sublime Harmonie
Doit enflammer, doit ravir tous les coeurs.

Amis faites silence,
J'ai retenu chaque cadence.
Mes amis, voila
Comment le Diable termina
C'est cela!

---

(in *B*-dur) mit beigesetztem angemessenen Fingerapplicaturen umgeschrieben, und glaubt daran, (so wie an einer Sammlung auf ähnliche Weise bearbeiteter Violinstudien, des ebenfalls mit Unrecht vergessenen — *Fiorillo*), werthvollere Violoncellstudien zu besitzen, als an manchem Schock jetzt moderner Violoncellcompositionen.

Die Melodie zu dieser Ballade ist so eingerichtet, dass die Teufelssonate während und zwischen dem Gesange von einem, den geigenden Tartini repräsentirenden, Violonisten gespielt werden kann.

Das so zusammengesetzte recht interessante Ganze gewährt dem Zuhörer einen wirklich ganz angenehmen Effect. Von weit grösserem Interesse aber muss es jedem auf Kunstfertigkeit Anspruch machenden Violinisten sein, sich an der Lösung der Aufgabe zu versuchen, deren, unter uns gesagt, der Satan selbst sich nicht im geringsten zu schämen hat, und welche Ref., — da sie nun doch wohl nicht mehr weder von Tartini, noch vom leibhaftigen Satan selbst, zu hören sein wird, — heut zu Tage am liebsten wohl einmal von Satan *Paganini* hören mögte.

*GW.*

---

**Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830, verfasst und herausgegeben von *Carl Julius Ad. Hoffmann,* Chordirector etc. in Opeln.** Breslau 1830.

Ein Werk löblichen Sammlerfleisses, wie das vorliegende, verdient immer Dank und Empfehlung. Der Verf. hat es sich zur Aufgabe gemacht, vorzüglich Gerbers Tonkünstlerlexikon in Beziehuug auf sein Vaterland zu vervollständigen, und hat auf diese Weise ein Werk geliefert, welches nicht allein für jenes Land, sondern auch für die musikalische Literärgeschichte überhaupt, jederzeit von Interesse ist und, in dieser Hinsicht, jedenfalls verdient, dass die Kunstfreunde darauf aufmerksam gemacht werden.

Es bildet einen ziemlich starken Octavband von mehr als 500 Seiten, worin die lieben schlesischen Brüder und Landsleute wenigstens nirgend zu nieder gestellt und manche auch sehr unbedeutende, ja obscure Namen sorgfältig der Nachwelt aufbewahrt sind, unter welchen übrigens

auch *C. M. Weber* aufgeführt ist, weil er ein Paar Jahre Musikdirector in Breslau war.

Papier und Druck sind ganz hübsch.

*d. Rd.*

---

**Divertimento**, über österreichische Volkslieder, für das **Violoncello**, mit Begleitung von zwei Viol., Viola und Vlcll.; von *B. Romberg*. 46. Werk. Wien bei T. Haslinger. Pr. 1 fl. 30 kr. C. M.

**Potpourri** pour **Violon** et **Violoncelle**; par *Guil. Mangold*. Op. 9. Mainz, Paris und Antwerpen bei Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Wunderhübsche, zum Theil auch eigens pikante Thema's, von beiden Meistern mit gleicher Kunstfertigkeit, mit gleicher Kenntnis der Instrumente und ihrer effectuirenden Eigenthümlichkeiten, auf die interessanteste Weise benutzt, durch Interludien zusammen verbunden und varirt, und, bei nettem, auch nur einigermasen launigem Vortrage, von der ansprechendsten Wirkung; kurz zwei recht eigentliche Kabinetstückchen, sowohl für Dilettanten als auch für Meister, nur dass das Divertimento eigens für Erstere geschrieben und überall ausserordentlich bequem in die Hand gesetzt ist, letzteres aber für beide Instrumente tüchtige Spieler fodert.

Wir wünschen und hoffen, dass diese unsere Empfehlung bei den meisten Freunden und Virtuosen des Violoncells zu spät kommen wird und beide (von den resp. Verlaghandlungen uns erst jetzt eingesandte) Werkchen schon längst in Aller Händen sein werden.

*Rd.*

---

**Variationen über ein bekanntes Lied, fürs Pianoforte; von *Carl Falke*. Op. 1.** Arnstadt, in Commission der Hildebrand'schen Buchhandlung. Pr. 8 Gr. sächs.

Das „bekannte Lied," über welches Herr Carl Falke uns hier Variationen darbeut, ist das berüchtigte:

Ich bin liederlich,
Du bist liederlich,
Liederlich sind wir beide;

die Composition aber ist es keineswegs, vielmehr ist diese so gut, so correct und so gefällig, wie dies nur irgend von einem Op. 1. gefordert werden kann. Clavierspieler von mässiger Fertigkeit werden die netten Variationen, nicht ohne Vergnügen, durchspielen, und wieder spielen.

GW.

---

**Odeon, Sammlung neuer Compositionen für Pianoforte; von *Ferdinand Baake*, Domorganisten in Halberstadt. Band I. Heft 1—3.** Wolfenbüttel, bei C. H. Hartmann.

Ueber Herrn Baake's Erstes Werk, (*Grande Sonate*, Leipzig b. Härtel,) haben wir uns bereits vor geraumer Zeit (VIII, 47.) mit einiger Ausführlichkeit ausgesprochen und den Componisten zur Herausgabe noch mehrer Compositionen ermuntert. Das hat er sich denn, wie wir nun sehen, gesagt sein lassen, und es hier gleich auf mehre Bände, jedes von mehren Heften, angelegt.

Die uns eingesendeten drei ersten Hefte enthalten mehre, für Clavierspieler mässiger Fertigkeit angemessene, Clavierstücke, welche sämmtlich unserer frühern Empfehlung Ehre machen und gleichfalls empfohlen zu werden verdienen.

Rd.

---

## Grosses
# sikfest in Potsdam
## im Herbste 1830.

t mehreren Jahren vielfach geäusserte und
l nach allgemein gewordene Wunsch der
nde Potsdams und der Umgegend, sich
r eines grossen Musikfestes zu erfreuen,
len westlichen Provinzen des Reichs wie-
n Theil ward, hat zur Entstehung des un-
sten Vereins Veranlassung gegeben. Wir
n Herrn Universitäts-Musikdirector *Naue*,
bei dem, im September v. J. in Halle
abten grossen Musikfeste durch wohlgelun-
ammenstellung grossartiger Kunstmittel das
des Publicums auch in dieser Hinsicht
hat, um seine thätige Mitwirkung, insbe-
aber um Anordnung und Leitung der arti-
Leistung des beabsichtigten Musikfestes er-
d, auf Eingang seiner gefälligen Zusage,
chtigt, dass zur Herstellung ausserordent-
unstleistungen wünschenswerthe auswärtige
und Orchester-Personale zur wohlwollen-
rderung unseres Zweckes einzuladen.

ereits eingegangenen Versicherungen meh-
sgezeichneten Talente berechtigen uns, bei
ehin schon durch die achtbare Theilnahme
gen Gesangvereins, der Philharmonischen
aft und einer grossen Zahl hier einwohnen-
tler, gesicherten guten Erfolge, zu den
rwartungen, und tragen wir daher kein
, das Publicum hierdurch öffentlich davon
iss zu setzen, dass das beabsichtigte grosse
gegen das Ende des Septembers, oder in
en Tagen des Octobers dieses Jahres in
Statt finden wird.

Offertoire: Iubilate Deo; pour Soprano, alto, tenore et Basse, comp. par *J. G. Aiblinger.* Paris, chez les fils de B. Schott. 1 fl. 36 kr.

Offertoire: Deus noster; pour 2 Sopranos, 2 Altos, 2 Tenors et 2 Basses, composé par *J. G. Aiblinger.* Ebendaselbst, 1 fl. 36 kr.

V[on] den beiden vorstehend buchstäblich abgeschriebenen Titeln bezeichnet der erste das Betreffende nicht völlig genau, indem dasselbe reell fünfstimmig, für Sopran, Alt, zwei Tenore und Bass geschrieben ist.

Beide Werke, blos für Singstimmen allein geschrieben, und dafür ganz zweckmässig möglichst kurz gehalten, gehören unter die jetzt immerhin geringe Zahl wahrhaft gediegener Kirchencompositionen, welche, neben gründlicher Bearbeitung, bei der Aufführung auch manche sehr schöne Effecte darbieten, und daher zum Gebrauche für die Kirche sowohl, als für Gesangvereine empfohlen zu werden verdienen.

Wer die Schwierigkeit der Aufgabe kennt, bei so vielen reellen Singstimmen, einer jeden eine selbständige Gesangschweifung zu verleihen, wird es gern entschuldigen, wenn ihm in den vorliegenden Werken mitunter auch einmal etwas hart wider einander anstossende Durchgänge, Vorhalte u. dgl. begegnen, wie z. B. in Nr. 1, Tact 3, 13, 19, 27, u. a. m. —

Vorzüglich wird das Offertorium Nr. 2., bei rein intonirtem und gehörig getragenem Vortrage, durch wirkungsvolle, zuweilen kühne, Harmonieenwendungen interessiren.

Beide Werkchen sind schön und im Wesentlichen correct gestochen, beide sowohl in förmlicher Partitur, als auch in ausgesetzten Singstimmen, und noch obendrein in einem auf zwei Clavierzeilen zusammen gedrängten Auszuge der Partitur, um das Begleiten und Nachhelfen auf dem Pianoforte oder der Orgel zu erleichtern. Für dieses Alles ist der Preiss allerdings mässig.

GW.

## Grosses
# *Musikfest in Potsdam*
## im Herbste 1830.

Der seit mehreren Jahren vielfach geäusserte und nach und nach allgemein gewordene Wunsch der Kunstfreunde Potsdams und der Umgegend, sich auch hier eines grossen Musikfestes zu erfreuen, wie es den westlichen Provinzen des Reichs wiederholt zu Theil ward, hat zur Entstehung des unterzeichneten Vereins Veranlassung gegeben. Wir haben den Herrn Universitäts-Musikdirector *Naue*, der sich bei dem, im September v. J. in Halle Statt gehabten grossen Musikfeste durch wohlgelungene Zusammenstellung grossartiger Kunstmittel das Vertrauen des Publicums auch in dieser Hinsicht erworben hat, um seine thätige Mitwirkung, insbesondere aber um Anordnung und Leitung der artistischen Leistung des beabsichtigten Musikfestes ersucht und, auf Eingang seiner gefälligen Zusage, ihn ermächtigt, dass zur Herstellung ausserordentlicher Kunstleistungen wünschenswerthe auswärtige Gesang- und Orchester-Personale zur wohlwollenden Beförderung unseres Zweckes einzuladen.

Die bereits eingegangenen Versicherungen mehrerer ausgezeichneten Talente berechtigen uns, bei dem ohnehin schon durch die achtbare Theilnahme des hiesigen Gesangvereins, der Philharmonischen Gesellschaft und einer grossen Zahl hier einwohnender Künstler, gesicherten guten Erfolge, zu den besten Erwartungen, und tragen wir daher kein Bedenken, das Publicum hierdurch öffentlich davon in Kenntniss zu setzen, dass das beabsichtigte grosse Musikfest gegen das Ende des Septembers, oder in den ersten Tagen des Octobers dieses Jahres in Potsdam Statt finden wird.

Seine Majestät der König haben, mittelst Allerhöchster Cabinets-Ordre vom 8. July a. c. geruht, zu den ersten beiden Tagen des Festes, für welche die Aufführung des Messias von Haendel und anderer religiöser Tondichtungen bestimmt ist, die Hof- und Garnisonkirche huldvoll zu bewilligen; für die Musikaufführung des dritten Tags des Festes, welche hauptsächlich in Instrumental- und Opern-Musik bestehen werden, wird ein anderes zweckmässiges Local eingerichtet.

Die Namen der Componisten und des ausführenden Kunst-Personals, welche unser Fest durch ihre Leistungen zu verherrlichen geneigt sind, so wie die Wahl der aufzuführenden Musikstücke, die noch zu bestimmenden Tage und Stunden der Musikaufführungen, und die übrigen das Fest betreffenden Einrichtungen werden wir etwa vier Wochen vor dem Feste ausführlich anzuzeigen nicht verfehlen.

**Der Verein für das diesjährige grosse Musikfest in Potsdam.**

**Im Namen sämmtlicher Mitglieder des Vereins:**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *J. Beer*, | *Hoepel*, | *Schaertlich*, | *Mödinger*, | *Jacobs*, |
| Commerzienrath. | Stadt-Syndicus. | Seminar-Lehrer. | Justiz-Secretair. | Kaufmann. |

# Die Sängerinn.

## Novelle.

---

### *Vorwort der Redaction.*

Indem wir die nachstehende, uns aus sehr achtungswürdiger Feder zugekommene, grösstentheils wahre Geschichte dem Publicum mittheilen, sind wir versichert, dass viele treffliche Menschen in Leipzig, Dresden, Prag, Wien, München und in ganz Italien, beim Lesen der Erzählung, den wahren Namen der Heldin errathen werden. Die Einleitung ist, dem Wesentlichen nach, ganz und fast buchstäblich wahr; reinweg aus der Luft gegriffen und blos in der Einbildungskraft des Erzählers entsprungen ist dagegen unter anderem die ganze Räuberscene, so wie auch hier und da der Stand der Personen verändert ist. Mitunter sind zwei historisch vorhandene Personen hier in Eine verschmolzen u. dgl. — Aber Eines ist durchaus wahr: die ausgezeichnete Sittlichkeit, Bravheit und hohe Künstlerwürde der Heldin.

---

Wahrlich, da kommt sie, rief fröhlich der alte Cantor und Musikdirector Herrmann, als der Wagen, dem er die Strasse entlang schon eine Weile aus dem Fenster entgegen gesehen hatte, nun vor seinem Hause hielt!

Herr Jemine! kommt sie? jauchzte die bejahrte Muhme und Haushälterinn Johanna Meier, und flog zur Stube hinaus und die Treppe hinunter, um die Ersehnte in Empfang zu nehmen.

Freundlich für gute Reisegesellschaft dankend und Abschied nehmend, sprang leicht und heiter aus dem Wagen Minna Herrmann, umarmte liebkosend die mütterliche Freundin, frug nach Väterchen, lohnte den Kutscher ab und eilte herauf zum Papa. Die treue Lene nahm indess Koffer und Schachteln vom Kutscher in Empfang und schmunzelte dem lieben Mamsellchen ihr Willkommen. —

Nun Gott grüss Dich, mein Goldmädchen, sprach der brave Vater zur braven Tochter — ich freue mich herzlich, dass Du wieder da bist. Es hat mir ja doch immer mein gutes Töchterchen gefehlt. Ja, ja Minchen, unterbrach die wackere Muhme, der Papa hat den lieben langen Tag fast von nichts gesprochen, als von Dir, sogar manchmal, wenn er die Zeitungen las. — Aber, dass wir nicht eins ins andre reden, was willst du denn essen? Du bist wohl recht durchgefroren und hungrig und durstig obendrein! Nun ich habe ein gebratenes Täubchen mit Preisselsbeeren, und da mache ich Dir ein Biersüppchen mit Milch, gelte? — Ja, ja mein gutes Hannchen, das ist mir gerade recht. Nun gleich sollst Du essen, sprach die Alte und ging hinaus, rief aber noch zwischen der Thüre Minchen zu, sie solle jetzt nicht zu viel erzählen, sondern erst bei Tische. —

Gut, dass sie geht, meinte der Vater, das plappert und plappert! — Und liebt Sie und mich, ergänzte Minchen. Ja, das ist wahr, fuhr der Vater fort, ohne die Muhme lebte ich ja wohl nicht mehr. Als Du noch ein Kind warst, hat sie mich schon gepflegt,

wie eine Tochter — nun, und sie ist es meinem Herzen auch, und so lange Deine gute Mutter todt ist — doch wir wollen heute nicht von Traurigem reden, habe ich doch meine liebe Minna wieder.

Johanna deckte jetzt den Tisch und sprach dies und das dabei, der Papa frug nach diesem und jenem, Minna antwortete da und dort — aber ein recht ordentliches Gespräch kam nicht zu Stande, dazu waren die drei guten Menschen zu froh und selig.

Wo war denn aber Minna nur gewesen? In N.... zum Besuch bei einem alten Universitätsfreund Herrmanns.

Dieser nemlich hatte früher Jura studirt, aber, weil er von Haus wenig oder gar keine Unterstützung haben konnte, Unterricht in Musik geben müssen, um sich fortzuhelfen. Nach und nach war ihm die freundliche Musik viel lieber geworden, als das grämliche Jus, und er hatte dieses ganz verlassen und die Kunst der Musik mit Liebe und Eifer ergriffen. Lange Jahre hatte er sich durch Unterrichtgeben zwar nicht reichlich, aber doch anständig genährt und erst in spätern Jahren in G.... die Stelle eines Cantors und Musikdirectors erhalten, in der er mit seiner zahlreichen Familie wohl ziemlich ohne Nahrungssorgen hätte leben können, wenn nicht der Himmel den frommen Mann mit viel und mancherlei Hauskreuz heimgesucht hätte. Langwierige Krankheiten der Seinen, der Tod mehrer Kinder und

seiner würdigen Gattinn, und die Kosten für die Erziehung seiner Kinder, an die er wandte, was nur irgend möglich war, hatten seine ökonomischen Umstände zerrüttet. Er trug aber Kummer, Einschränkungen, selbst Mangel als Mensch und Christ. Dafür segnete ihn auch wieder der Himmel durch die Freude, die er an zwei Söhnen und der Tochter erlebte. Der älteste Sohn war rastlos thätig und vielfach nützlich als Cantor und Musikdirector in O . . ., der zweite war ausgezeichnet als Sänger und Schauspieler und beide standen auch wegen ihres streng sittlichen Wandels in hoher Achtung.

Die Tochter zeigte schon in den frühsten Jahren ein bedeutendes Talent für die Kunst des Gesanges, hatte aber nicht die geringste Neigung zum Theater, auf dem ihr alle Welt ein glänzendes Glück verhiess, sondern lebte und webte lieber im häuslichen Treiben. Bei einer allgemeinen Bildung, wie sie nur wenigen Jungfrauen zu Theil wird, war und blieb sie kindlich, anspruchlos und rein in Worten und Werken. Deshalb war sie der Augapfel des Alten, der das Theater kennen gelernt hatte, es deshalb nicht liebte, und sich nun innig freute, dass Minna ungeachtet ihres schönen Talents für Gesang und Spiel, lieber im häuslichen Kreise glücklich seyn und glücklich machen, als öffentlich glänzen wollte. Aber der Mensch denkt, Gott lenkt. Minchen hatte anfänglich da und dort in kleiner Gesellschaft, dann in grösserer, später in der Kirche, selbst im Konzert gesungen, ja sie hatte es sogar nicht vermeiden können, einigemal im Liebhabertheater die ersten Rollen

in kleinen Opern zu übernehmen. Der Erfolg war immer und überall so gross gewesen, dass ihr hohes Kunsttalent nicht allein an ihrem Geburtsorte alle Anerkennung fand, sondern dass man auch in der nahen Residenz schon von ihr mit Auszeichnung sprach, als sie kaum daran dachte, dass man dort nur überhaupt etwas von ihr wisse. Nun hatte vor einigen Monaten jener Universitätsfreund des Vaters, der Hofgerichtsrath Nohren, den Musikdirector Herrmann besucht, Minchen kennen und lieben gelernt und darauf bestanden, sie solle spätestens im Herbst etliche Wochen in seinem Hause bei seinen Töchtern leben. Minchen, die nicht viel weiter, als ein paar Meilen von ihrer Vaterstadt gekommen war, freute sich den ganzen Sommer hindurch kindlich auf die grosse Reise, die zwei volle Tage dauerte, und gewann es über den Vater, ihr die Erlaubniss dazu zu geben, wenn sich eine gute Reisegesellschaft fände. Diese fand sich aber leicht, und Minchen reiste in die Residenz.

Im Hause des braven Hofgerichtsraths Nohren war Minchen in zwei Tagen wie Kind vom Hause, und von Alt und Jung geachtet und geliebt. Ihre kindliche Unschuld bei der reichen Ausbildung ihres Geistes zog Alle an, und wenn sie nun vollends sang, so gewann sie unwiderstehlich Aller Herzen. Denn in ihrem Gesang lag wirklich etwas Zauberhaftes. Dies war weniger das Weiche, Angenehme, Flötenartige, aber doch Volle und Kräftige ihrer Stimme, als vielmehr das wahrhaft Unschuldige und jungfräulich Edle, das sich in ihren

Tönen aussprach und wunderbar auf Kenner, wie auch Dilettanten wirkte. Ihre Methode war gründlich und consequent. Wohl hatte ihre Stimme Geläufigkeit genug, um selbst schwierige Passagen mit grosser Leichtigkeit, ja spielend zu überwinden, und durch solche Künste imponirte sie zuweilen, besonders in italienischen Arien, in Cabaletten und zum Schluss; — aber das war es nicht, wodurch sie vorzüglich glänzte. Im einfachen, getragenen Gesange musste man sie hören, nicht allein, um ihre fast unumschränkt scheinende Herrschaft über ihre Stimme in den mannigfaltigsten Steigerungen der Stärke und Schwäche, in den tiefsten, wie in den höchsten Tönen zu bewundern, sondern vorzüglich, um mit ihr tief und innig zu fühlen, was sie vortrug. Wohl mochte es vor ihr und nach ihr manche Sängerinn geben, die sie in diesem und jenem Glänzenden und Imponirenden übertraf, aber in dem Einen, das immer das Höchste bleiben wird, in dem lebendigsten und tiefgefühlten wahren Ausdruck alles dessen, was sie vortrug, kam ihr vielleicht nie eine andere Sängerinn gleich.

Kaum hatte sie nun in kleiner Gesellschaft einiges gesungen, so ward sie das Tagesgespräch der Stadt, und man drängte sich zu den Abendgesellschaften des Hofgerichtsraths, der durch sein Amt und durch sein bedeutendes Vermögen in den Stand gesetzt war, ein ansehnliches Haus zu machen.

An einem der nächsten Abende kam auch der wackre Kapellmeister R . . . . Italiener von Geburt,

aber seit früher Jugend in Deutschland. Minna sang herrlicher, als je, und der alte Mann fasste sie mir nichts, dir nichts beim Kopfe, herzte sie ab, und sprach mit weinerlicher Stimme: „*Che siate benedetta, figlia mia.* Unser guter Herzog muss Sie hören, und morgen. *Benedetta, carina* — *voi cantate, come un' angelo.* Singen jetzt die Damen nix, als grosse *Solfeggi* und zwitschern und gurgeln und machen Kikiriki — Sie nicht, *cor mio bello* — Sie treffen den Herz, gleich dass er klopft — *gioja mia, voi non cantate, ma incantate.*“ So aufgeregt hatte man den braven Alten noch nie gesehn. Nach und nach wurde er etwas ruhiger und sprach nur mit Minchen darüber, wie sie morgen beim Herzoge singen, übermorgen beim Hoftheater angestellt werden und in künftiger Woche in der Oper auftreten sollte. Das alles sprach er mit solcher Bestimmtheit aus, als ob gar nichts dagegen zu erinnern wäre.

Aber Minchen hatte gar viel dagegen zu erinnern. Zuerst bemerkte sie, dass sie nichts thun könne ohne Wissen und Willen ihres guten Vaters, dass der aber das Theater nicht liebe, dann, dass sie selbst nicht die geringste Neigung dazu habe und sich auch bei solchen glänzenden Aussichten, wie man ihr so freundlich eröffne, doch schwerlich glücklich fühlen werde. Nach langem Hin- und Herreden wurde man denn endlich eins, dass Minna wieder zu ihrem Vater zurückreisen, ihn vorbereiten und gestatten solle, sich mit ihm in Unterhandlungen zu setzen.

Minna reiste zurück, erzählte dem Vater das Vorgefallene und meinte, das Anerbieten des Kapellmeisters sey wohl nur die Wirkung einer aufgeregten Stimmung gewesen, man werde nicht weiter an sie denken, und das sey ja eben ihr Wunsch. Der Vater war nicht ganz gleicher Meinung und etwas unruhig über das Schicksal seiner heissgeliebten Tochter, glaubte aber, wenn es dem Kapellmeister Ernst sey, so müsse sich das ja wohl bald entscheiden, und so wollten sie ruhig abwarten, was geschehe. Schon am dritten Tage nach Minna's Rückkehr kam ein Brief des Kapellmeisters, der in Auftrag des Herzogs den Musikdirector Herrmann einlud, auf herrschaftliche Kosten mit seiner Tochter nach N.... zu kommen. Der Musikdirector, der seinen Landesherrn herzlich liebte und verehrte, sah nun die Sache fast so an, als sey sie vom Schicksal, vom Himmel eben so gewendet, und dass sein gnädigster Fürst sich um ihn und sein Kind bekümmerte, war ihm zu schmeichelhaft, als dass er noch irgend einen Grund gegen die Reise hätte aufkommen lassen. Ja, liebe Minna, sprach er, jetzt ist es doch ganz etwas Anderes, und da der Herzog dich wirklich hören will, so müssen wir machen, dass wir fortkommen. Auch Minna fand sich in den Gedanken des neuen Verhältnisses, besonders weil der Vater dafür gestimmt schien, und so reisten Vater und Tochter nach wenigen Tagen in die Residenz.

Im Hause des Hofgerichtsraths war Freude und Jubel, dass die liebe Minna wieder da war, und noch mehr darüber, dass sie nun ganz und gar

bliebe; denn dass sie dem Hofe gefallen und engagirt werden würde, davon war man völlig überzeugt. Und das kam auch wirklich so. Der Herzog, einer der trefflichsten Fürsten und Menschen, aber in seinem Aeussern etwas kalt und der alten Etiquette huldigend, war von dem Gesang Minna's so entzückt, dass er, als sie schon zwei grosse Arien gesungen hatte, gegen alle Gewohnheit durch einen Kammerherrn anfragen liess, ob sie noch eine dritte Arie singen könne, und sehr lebhaft seine Zufriedenheit äusserte, als seinem schmeichelhaften Wunsche entsprochen wurde. Dieser Umstand aber bewies des Fürsten höchsten Beifall, da es ohne Beispiel war, dass je ein Sänger oder eine Sängerinn drei Arien bei Hofe gesungen hätte. Der Fürst sprach nach geendigtem Konzert sehr gnädig mit der Sängerinn und ihrem Vater, und schon am andern Morgen war Minna's Anstellung beim Hoftheater unter sehr vortheilhaften Bedingungen entschieden. Vater und Tochter, ausserordentlich geschmeichelt von dem Beifalle des Landesherrn und seines Hofes, betrachteten jetzt die Angelegenheit aus einem andern Gesichtspunkte, als sie früher thaten, und hielten die so günstige Gestaltung derselben für ein Glück. Vater Herrmann reiste, da sein Amt ihm keine längere Abwesenheit erlaubte, nach G . . . zurück, und Minna blieb im Hause des Hofgerichtsraths. Bald darauf trat sie in der Oper auf, und wurde vom Publikum mit einer Auszeichnung behandelt, die bei dem ersten Versuche wohl nur Wenigen zu Theil wird, und die Gunst desselben stieg so, dass Minna in jeder Darstellung, selbst kleiner unbedeutender

Rollen, sich des lebhaftesten Beifalls erfreute. Die andern Sängerinnen des Hoftheaters sahen freilich zu solchem Beifall, den man der mit ihnen, als routinirten Künstlerinnen gar nicht zu vergleichenden kleinen Person, der Anfängerinn schenkte, gewaltig scheel, aber weiter vermochten sie nichts, da Minna kindlich und bescheiden blieb, wie bisher, und dadurch eben so sehr, als durch ihren Gesang sich in der Gunst und Achtung Aller immer mehr befestigte. Und sie verdiente es, da sie durch die strengste Sittlichkeit sich auszeichnete, und auf ihrem Wege als Künstlerinn nach dem höchsten und fernsten Ziele mit rastlosem Eifer strebte. Daher nahm sie in Allem, was dem Schauspieler und Sänger nöthig und nützlich ist, Unterricht, und setzte es ungeachtet der Abmahnungen ihrer Freunde und Verehrer durch, dass man ihr noch Unterricht in Musik und Gesang zu nehmen gestattete, was man aus zu guter Meinung für überflüssig hielt, und noch dazu bei einem wenig berühmten und unbeliebten Manne, dessen hohen Werth als Mensch und Künstler sie jedoch genau kennen gelernt hatte.

Es war dies der Correpetitor beim Hoftheater, Musikdirector Maurer, ein langer, hagerer Mann von etwa fünfzig Jahren, finstern und mürrischen Angesichts, grundrechtlich in Worten und Werken, aber auch oft etwas derb; dessen tiefe Kenntnisse der Musik man anerkannte, weil man das wohl musste, zu dessen Geschmack aber kein Mensch Zutrauen hatte, vielleicht nur deshalb, weil er in seinem Aeussern zwar sauber und nett, aber fast alterthümlich war, und

daher von aller Welt abstach. Bei diesem Manne nun nahm Minna noch musikalischen Unterricht, und ihm allein, der ihr bald Freund und Vater ward, verdankte sie, wie sie selbst dankbar bekannte, ihre umfassendere Kenntniss der Musik und die höhere Ausbildung als Sängerinn. Denn der ernste Mann nahm sein Werk auch ernsthaft. Er verwandte gleich anfangs mehre Stunden blos auf die genaue Prüfung dessen, was Minna wusste und konnte, äusserte sich sehr beifällig über das Resultat dieser Prüfung, sagte aber dennoch ganz offen, es fehle ihr hier und dort noch gar Manches.

Werden Sie nicht böse, liebes Kind, sprach er, auf den alten Grobian, der Ihnen nicht schmeichelt, wie die ganze junge Welt es thut, sondern der Ihnen die reine Wahrheit einschenkt, wenn sie auch etwas bitter schmeckt, weil er Sie herzlich lieb hat und hochachtet. Nehme ich, fuhr er fort, den Maasstab, wie ihn jetzige Zeit und Mode gebraucht und messe damit Ihre Kenntniss und Ihre Kunst, so ist beides ausgezeichnet und gross — aber doch nur nach dem Sedez-Taschen-Maasstäbchen. Das kleine Dings aber wollen wir nicht gebrauchen, um uns nicht einzulullen in unrühmliche Selbstzufriedenheit, aus der nur Unthätigkeit, Stillstand und Rückgang in Kunst und Wissenschaft entsteht, meist zuletzt auch Dünkel und Arroganz. Nach einem grössern Maasstabe wollen wir arbeiten, oder eigentlich nach gar keinem, ich meine, wir wollen mit Ernst und Eifer immerfort nach dem Höchsten streben, und desto ernster und eifriger, für je ferner wir das

edle Ziel halten. Denn, wer mag es völlig erreichen, wer mag sich hinstellen und keck sagen, nun bin ich glücklich angelangt! Dieses fortwährende Streben aber soll uns nicht muthlos und unzufrieden machen mit unsern Leistungen — nein, nein! wir wollen auch zuweilen zurückblicken, und freudig das tüchtige Stück Weges überschauen, das wir schon glücklich zurückgelegt haben. — Nicht wahr, ich habe Anlage zum Kanzelredner? Nun, nun, nichts für ungut, liebe, gute Seele! Aber ich bin einmal im Zuge, und muss mich ausschwatzen. Am besten ich fange gleich hübsch beim Anfange an. Aber ich will die Gegenstände jetzt nicht ausführen, sondern nur leichthin andeuten, und blos bemerken, worauf wir bei unserm Studium achten wollen. —

Sie haben Ihre Stimme schon recht wacker ausgebildet — aber sagen Sie mir ehrlich, sind Sie unumschränkte Beherrscherinn derselben in ihrem ganzen Umfange, bei jeder Abstufung und Steigerung der Stärke und Schwäche? Ich glaube doch, dass dafür noch etwas zu thun ist — und mit Gottes Hülfe wollen wir das denn thun. Rein, wie Gold ist, Gottlob, Ihre Stimme von Natur, klangvoll und metallreich auch, deshalb wird dafür wenig zu thun seyn, aber doch vielleicht etwas, und auch das Wenige wollen wir nicht versäumen. Was Gleichheit aller Töne Ihrer Stimme anlangt, so wird in Ansehung der vollkommenen Verbindung der Brust- und Kopfstimme unsre Arbeit nicht gross seyn, weil die Verschiedenheit der beiden Stimmarten bei Ihnen, wie bei vielen hohen Sopranen nicht eben sehr

bedeutend ist, aber in einer andern Region der Stimme, in der Gegend des zweigestrichenen d, e, f merke ich doch etwas Ungleichheit, und diese muss beseitigt werden. Ihr Portamento ist vortrefflich, wenn Sie wollen, aber ich habe bemerkt, Sie lieben es etwas zu sehr, und wenden es daher zu oft an, wodurch bei längerer Gewohnheit leicht eine zu grosse weichliche Einförmigkeit entsteht. Auch vermeiden Sie nicht überall das Ueberziehen eines Tons in den andern, was die unselige Mode für Portamento ausgibt. Sie aber, meine liebe, brave Tochter, sollen weder dieser, noch irgend einer andern albernen Mode huldigen, weil Sie Talent und Kraft haben, über der Mode zu stehen und doch zu entzücken. Also fort mit dem Ziehen, das so leicht zum — das Wort ist hart, aber es mus heraus — zum Heulen wird. — Sie nehmen gut und richtig Athem, auch schnell, und wo es nur irgend geht, voll — aber in leidenschaftlichen Stellen nicht immer ganz unmerklich. Jetzt ist das bei Ihnen noch nicht Gewohnheit, und deshalb wird unsre Mühe, es zu vermeiden, nicht fruchtlos seyn. Es aber zu vermeiden, ist wichtiger, als es scheint, viel wichtiger, als wofür es viele Sänger und Schauspieler nehmen. Sie möchten freilich gern den Fehler, den sie aus böser Gewohnheit, oder aus Mangel an Kraft ihrer Brust nicht mehr ablegen können, für ein Mittel des höhern Ausdrucks ausgeben, aber das ist eitel Ziererei und Unsinn. Hörbares Athemnehmen macht immer den Zuhörer ängstlich und stört dadurch seinen Genuss — für den Schauspieler und Sänger aber ist es gefährlich, weil es die Brust ausserordentlich an-

strengt und ermüdet, daher die Kraft vor der Zeit bricht und wohl gar den Grund zu Krankheit der Lunge legen kann. Ich gebe zu, dass es in manchen Rollen Momente gibt, in denen hörbares Athemnehmen fast unvermeidlich ist — nun, in solchen Stellen will ich es recht gern entschuldigen, aber rechtfertigen lässt es sich auch dann nicht. — Ihre Aussprache kann ich nur loben. Sie haben sich glücklich von allem Provinziellen losgemacht und sprechen deutlich und schön. Das ist ein um so grösseres Verdienst, als den Frauen aus natürlichen Gründen die gute und deutliche Aussprache sehr viel mehr Studium kostet, als den Männern. — Ihre Verzierungen sind geschmackvoll, am rechten Orte angebracht, zur Harmonie wohl passend und höchst nett ausgeführt — Sie werden daher mit denselben überall Glück machen, bei mir aber doch nicht ganz so viel, als wenn Sie deren weniger geben. Denn jetzt, gestehen Sie es nur, nähert sich Ihre Art zu singen ein wenig dem lieben, guten Passagenstyl. Ich weiss recht gut, dass man durch derlei Läufer, Sprünge, Triller, Doppelschläge u. s. w. meist imponirt und gefällt, aber dadurch allein nicht lange. Bleibenden und steigenden Beifall erringt man nur auf eine einzige Art, durch wahren und schönen Vortrag, d. h. wenn man in die durch den Dichter bestimmte und durch den Tonsetzer in Tönen ausgesprochene Empfindung mit ganzer Seele eingeht, wenn man fühlt, was man singt und sein Gefühl durch den Vortrag dem Zuhörer mittheilt. Sie fühlen tief und wahr, da werden wir leicht Spiel haben — und so muss es auch seyn, wenn es gut gehen soll, denn das Eingehen

ins Einzelne kann wohl nützen, aber im Grunde doch nur dem, der es bei ernstem Nachdenken auch ohne fremde Hülfe gefunden hätte. — Dass Sie Ihre Künstlerbahn ernst und würdig gehen wollen, weiss ich, — und ich freue mich, dass Sie durch eignen Trieb manches Studium gewählt haben, das näher oder entfernter in unsre Kunst eingreift, wie Sprachen, Geschichte, Dichtkunst und manches Andre, was ja überhaupt zur Bildung gehört — nun, und Generalbass und Composition sollen Sie mir auch studiren, so kraus Ihre Stirne auch bei dem gefürchteten Worte Generalbass wird. Wir wollen dem Gegenstande, den die arge Welt für gar trokken ausschreit, schon eine recht interessante Seite abgewinnen. — Nicht wahr, aus mir wäre ein tüchtiger Bussprediger geworden? Nun, ich bin fertig für heute, und so lange schwatzen hören Sie mich sobald nicht wieder, denn jetzt geht's an die Arbeit, wo das viele Schwatzen nichts taugt. Vorher aber mags doch nicht schaden, sich etwas zu verbreiten über das Ganze, das man eben theilweise vorzunehmen gedenkt. Punctum!

Und der brave Mann hielt Wort. Er sprach selten mehr, als was streng zur Sache gehörte und trieb seinen Unterricht mit solchem Eifer und zugleich mit solcher Liebe, dass Minna sehr bald recht deutlich einsah, wie viel sie dem würdigen Manne verdanke. Sie kam nun nach und nach in den Besitz grösserer und bedeutenderer Rollen und stieg durch jede in der Gunst des Publikums, da ihr rastloses und erfolgreiches Streben nach höherer Voll-

endung in Spiel und Gesang bei jeder neuen Darstellung bemerkbar wurde. So war sie bald der erklärte Liebling Aller. Nach Ablauf des ersten Jahres ihres Contracts schloss man mit ihr einen neuen Contract auf zwei Jahre unter ausserordentlich vortheilhaften Bedingungen und gern hätte man Minna auf Lebenszeit engagirt, aber dazu war sie nicht zu bewegen. Viele wunderten sich darüber, manche nannten es auch wohl Verkennen ihres Vortheils, Künstlerlaune u. s. w. Aber Minna hatte ihre guten Gründe für ihren Entschluss, die sie nur nicht jedermann offen darlegen konnte und wollte. Aber gegen ihren väterlichen Freund und Lehrer sprach sie sich traulich aus.

Nie hatte sie in früherer Zeit daran gedacht, Sängerinn zu werden, aber von der frühesten Jugend an eine Sehnsucht nach Italien gefühlt, die sie sich auf keine Art genügend zu erklären wusste. Es war nicht vorübergehende Idee, wie sie die Jugend oft mit Feuer erfasst und bald wieder vergisst — nein, der Gedanke, Italien zu sehen, und dort Jahrelang, vielleicht immer zu leben, verliess sie nie. Deswegen lernte sie schon vom zwölften Jahre an Italienisch, trieb später das gründliche Studium der schönen Sprache mit Lust und Fleiss, und las, schrieb und sprach sie jetzt mit einer seltnen Fertigkeit. Durch Umstände, die sie gern als Wege des Schicksals betrachtete, war sie Sängerinn geworden, und wollte nun auf ihrem Künstlerpfade das höchste Ziel zu erreichen streben. Italien aber galt ja immer für die hohe Schule der Musik und wird es in ge-

wisser Hinsicht, wenigstens für Gesang, immer bleiben; und da nun die allgemeine Meinung mit ihren Wünschen und den schönen Träumen ihrer Jugend so glücklich zusammentraf, so wollte sie hin in das herrliche Land, den Garten Europa's. Sie setzte ihren Plan durch, und zog nach drei Jahren Aufenthalts in N . . . . mit ihrem treuen Mädchen Auguste Müller in Gesellschaft eines Onkels mütterlicher Seite, des Privatgelehrten Selber, der sehr gute musikalische Kenntnisse besass und dessen bürgerliche Stellung eine solche Jahre dauernde Reise erlaubte, muthig und froh über die Berge.

Und ihr Genius führte sie zu ihrem Glück. Denn in einem Zeitraume von sechs Jahren, in denen sie auf den ersten Theatern Italiens sang, feierte sie Triumphe, und es gab nur sehr wenige Sängerinnen im Lande des Gesanges, die mit ihr einigermaassen wetteifern konnten. Hatte sie schon früher den Passagenstyl fast ganz verbannt, so that sie es nun um so mehr, als ihre Stimme durch völlige Ausbildung ihres Körpers in dem Alter von zwanzig und mehren Jahren und durch den günstigen Einfluss des herrlichen Klima's in Unteritalien, ohne an Frische, Weichheit und Jungfräulichkeit zu verlieren, eine Kraft und Fülle gewonnen hatte, die durch einfachen, gehaltenen und getragenen Gesang weit mehr wirken musste, als die Entwickelung der höchsten Kehlenfertigkeit und die leichteste Ueberwindung selbst der grössten Schwierigkeiten je wirken konnte. In allem, was den wahren Künstler ausmacht, schritt sie fortwährend rasch vorwärts, und es war keine

Eigenschaft des trefflichen Sängers, in der sie nicht mehr oder minder sich auszeichnete, aber in dem Einen und Höchsten stand sie einzig und unerreicht da, in dem wahrsten und tiefsten Ausdruck alles dessen, was sie vortrug. Deshalb war sie immer neu und erfreute sich selbst in schwacher Musik des höchsten Beifalls, da der Italiener gerecht genug ist, den Vortrag streng von dem Vorgetragenen zu unterscheiden und nicht selten den Sänger mehremal herausruft und dann den Componisten förmlich auspfeift. Aber nicht als Künstlerinn allein stand sie in hoher allgemeiner Achtung, sondern auch als Jungfrau, da ihr sittliches Leben auch vor dem strengsten Richter als Muster und Vorbild gelten konnte. Je seltner aber überall, besonders in Italien, die Künstler als Menschen achtungswerth sind, desto mehr gewann Minna als seltene Ausnahme, und wohl musste die wirkliche Verehrung, welche die Jungfrau sich durch ihr reines schönes Leben erwarb, auch einwirken auf den Beifall, den man der Künstlerinn zollte. Unter solchen Umständen war die kleine Deutsche überall gesucht und reich bezahlt, und sie hatte das Glück, ihrem geliebten alten Vater durch Beweise ihrer Liebe und Dankbarkeit seine letzten Tage zu versüssen. Nachdem sie sechs Jahre in den grössten Städten Italiens gesungen hatte und ihr Name der gefeierteste war, erhielt sie von nah und fern so ehrende Anträge, und unter so glänzenden Bedingungen, dass sie in wenigen Jahren sich ein bedeutendes Vermögen würde erworben haben, von dem sie, zurückgetreten in das stille häusliche Leben, das sie noch im-

mer inniger liebte, als das glänzendste Künstlerloos, froh und frei in Deutschland hätte leben können. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen, und wollte ihre Jugendträume von bleibenderm Aufenthalt in Italien wahr machen.

Zu der Zeit, als die Franzosen den Kirchenstaat besetzt hielten und in demselben, als einer Provinz des grossen Kaiserreichs, die Conscription einführten, gab es an den Grenzen des Königreichs Neapel und besonders in den Gegenden der Pontinischen Sümpfe mehr Räuber, als je vorher, weil die Römischen Conscribirten die Franzosen eben so sehr hassten, als den, ihnen ganz fremden Soldatenstand, und nun Haufenweise desertirten, aber da sie nirgends anderswo, als unter Räubern Schutz gegen die strengen Conscriptionsgesetze finden konnten, die Banden so ansehnlich verstärkten, dass alle Strassen jener Gegenden höchst unsicher wurden. Minna war auf der Reise nach Neapel, erhielt durch die Pontinischen Sümpfe vier Dragoner Bedeckung, und glaubte sich nun völlig sicher. Aber kurz nach Tagesanbruch, nur ein paar Miglien von Terracina, sprengten zwölf Räuber gegen den Wagen heran. Waren die Dragoner Franzosen, so floss Blut, es waren aber Neapolitaner, die es für besser hielten, der Uebermacht zu weichen, und davon sprengten. Die Räuber umringten nun den Wagen, und der Anführer derselben forderte ganz artig tausend Scudi. Natürlich hatte man so viel baares Geld nicht bei sich, daher mussten Minna und Selber zwei Pferde besteigen und mit den Räubern in ihre Berge

ziehen, Auguste aber und der Vetturin erhielten Befehl, am zweiten oder spätestens am dritten Tage Abends sechs Uhr zwei Miglien von Cisterna nach den Sümpfen zu tausend Scuti bereit zu halten, worauf die Gefangenen sogleich wohlbehalten entlassen werden sollten. Sey am dritten Abend das Geld nicht zur Stelle, oder merke man Verrath, so sey es um das Leben der Gefangenen geschehn. — Die Räuber zogen mit ihren Gefangenen fort, ohne nur das Geringste aus dem Wagen entwendet zu haben, und liessen Auguste und den Vetturin ungekränkt zurück. Die arme Auguste, die bisher aus grossem Respect vor den schrecklichen Männern keinen Laut von sich gegeben hatte, zerfloss nun in Thränen, als jene mit ihrer theuren Gebieterinn fortzogen. Der Vetturin war froh, dass er nichts verloren hatte, und schimpfte nur auf den vergeblichen Rückweg nach Rom. Denn nach Rom mussten sie zurück, um das Lösungsgeld zu erhalten.

Ein günstiger Zufall aber ersparte ihnen diesen Weg. Als sie etwa eine Miglie rückwärts gemacht hatten, holte sie eine leichte, mit vier herrlichen Pferden bespannte Chaise ein. In ihr sassen zwei junge Männer, vorn und hinten aber vier bewaffnete Diener. Die Chaise hielt an, die Männer stiegen aus, und da sie die Räuber seitwärts von weitem gesehen hatten und Augusten in Thränen fanden, erkundigten sie sich theilnehmend nach dem unglücklichen Vorfall. Der Vetturin erzählte umständlich das Unglück, das seine Reisenden betroffen hatte, und die arme Auguste bat unter Schluchzen und Thränen

um Rath und Hülfe. Die beiden Reisenden, Graf Manfredi und sein Haushofmeister waren Geschäfte halber in Neapel gewesen, und kehrten jetzt auf eins der Güter des Grafen bei Velletri zurück. Mehremal hatte der Graf unsre Minna auf dem Theater in Rom mit Entzücken gehört, aber nie in Gesellschaft getroffen, weil er sich gegen die Gewohnheit der Römischen Grossen fast immer auf dem Lande aufhielt und in die Hauptstadt gewöhnlich nur auf einige Tage kam. Doch war ihm nicht unbekannt, dass der Ruf der Jungfrau wo möglich noch über dem der Künstlerinn stand. Er erbot sich daher sogleich, Augusten und den Vetturin mit auf sein nahgelegenes Gut zu nehmen, morgen die tausend Scudi den Räubern zu schicken, und Minna auf diese Weise möglichst schnell aus ihrer peinlichen Lage zu retten.

Diese war indess von den Räubern in eine der verborgensten Waldschluchten gebracht worden, wo sie in einer Höhle, die man ziemlich bequem eingerichtet hatte, den Rest des Tages, die Nacht und den folgenden Tag zubrachte. Ob sie gleich von den rohen Männern mit einer Zartheit behandelt wurde, die man ihnen kaum zutrauen konnte, und einen ihrer grössten Triumphe feierte, als sie von dem Anführer der Bande, der von ihrem Onkel erfahren hatte, dass sie Sängerinn sey, aufgefordert, mehre Canzonen sang, die sie sich auf einer schlechten Guitarre begleitete, und dadurch die bisher ihr erwiesene Achtung zu einer Art von Verehrung steigerte, so hatten doch Schreck und Angst ihre

Gesundheit angegriffen und sie war am folgenden Tage so unwohl, dass der Räuberhauptmann, von Mitleid ergriffen, ihr von freien Stücken das Versprechen gab, sie noch an demselben Abende in Freiheit zu setzen, wenn auch die Lösungssumme nicht an Ort und Stelle wäre. Aber am Abende brachten die ausgeschickten Räuber die tausend Scudi, welche Graf Manfredi an den verabredeten Ort hatte schaffen lassen. Sogleich wurden Pferde gesattelt und vier Mann zur sichern Leitung der Gefangenen bis in die Gegend von Cisterna beordert. Mit einer gewissen Herzlichkeit und Rührung nahm der Hauptmann von Minna Abschied, bat um Vergebung wegen des ihr verursachten Schreckens, betheuerte, dass nur die höchste Noth ihn zwingen könne, von ihr Geld zu erpressen, und gab ihr zum Beweis der Wahrheit dieser Betheuerung fünf Hundert Scudi zurück. Dies Betragen und die nunmehrige Gewissheit ihrer Befreiung gab der armen Minna Kraft zu der Reise, die ohne Unfall des Abends zehn Uhr beendet wurde. Nicht weit von Cisterna deutete man Minna und ihrem Onkel an, von den Pferden zu steigen und die wenigen Schritte bis Cisterna zu Fuss zu gehen. Die Räuber lenkten um und sprengten im Galopp zurück. Kaum waren sie verschwunden, da ertönte die Stimme der treuen Auguste, die mit dem Wagen des Grafen Manfredi und mehren Bedienten in der Nähe der Stadt hielt. Der Graf selbst war, um die Geretteten nicht der Verlegenheit eines Empfangs auf der Landstrasse auszusetzen, zu Haus geblieben. Nun ging es rasch auf das Gut

des Grafen, der nach wenigen herzlichen Worten des Willkommens und der Theilnahme, Minna und Selber ihre Zimmer anweisen liess.

Schon am folgenden Mittage gedachten unsre Reisenden mit ihrem Vetturin noch einmal den traurigen Weg durch die Sümpfe zu machen, mussten aber von ihrem Vorhaben abstehen, da die arme Minna nach einer schlaflosen Nacht wirklich krank war. Der aus dem nahen Velletri gerufene Arzt fand die Krankheit zwar ohne alle Gefahr, untersagte aber allerdings die Reise. Nach wenigen Tagen war Minna so weit wieder hergestellt, dass sie ihr Zimmer verlassen und spazieren gehen und fahren durfte, aber doch noch zu schwach, um die ängstliche Reise antreten zu können. Manfredi, der bisher nur ihr schönes Talent bewundert hatte, lernte sie jetzt von Seiten ihres trefflichen Herzens und ausgebildeten Verstandes kennen, und bald liebte er sie so heiss und innig, dass er den Gedanken nicht ertragen konnte, sie wieder ziehen zu lassen. Die zarte Achtung und wahre Liebe, die sich in Manfredi's ganzem Betragen gegen die Jungfrau so deutlich aussprach, hatte dem schönen jungen Manne, dessen Kopf und Herz gleich achtungswerth waren, eben so schnell Minnas Gegenliebe gewonnen, die sie ihm mit jungfräulicher Unschuld gestand, als er ihr seine Liebe erklärte, und sie um Herz und Hand bat. Manfredi, völlig unabhängig, wollte nun seine Geliebte nicht wieder von sich lassen, sondern sich, so bald es die Gesetze erlaubten, mit ihr vermählen, aber Anstand und Rechtlichkeit geboten, dass Minna,

jetzt völlig genesen, nach Neapel ging, um dort ihrem Contracte mit dem Königlichen Theater zu genügen. Sie reiste daher ab, erhielt starke Bedeckung bis Molo di Gaeta und kam glücklich nach Neapel.

Auch hier erwarb sie sich die hohe Anerkennung als Künstlerinn, die ihr überall zu Theil geworden war, und fand deshalb bei der Direction Schwierigkeiten, als sie dringend um möglichst schleunige Auflösung ihres Contracts, der auf ein Jahr lautete, nachsuchte. Doch gelang es ihr, durch Verwendung angesehener Damen, nach vier Monaten ihrer Verbindlichkeiten mit dem Theater entbunden zu werden, und nun erschien Graf Manfredi, um mit ihr seine Vermählung zu feiern. Sie reiste darauf mit ihrem Gemahl nach Deutschland, um ihren guten, alten Vater und alle die herrlichen Menschen noch einmal zu sehen, deren Liebe sie sich seit ihren Jugendjahren erfreute, und kehrte glücklich auf jenes, ihr liebgewordene Gut bei Velletri zurück, das sie nur selten mit dem Aufenthalte auf andern Gütern ihres Gemahls, oder mit der Hauptstadt vertauschte.

Nie hat sie seitdem öffentlich gesungen, aber gern und oft im kleinern Kreise von Freunden zu ihrer und der Ihrigen Freude. Nie sehnt sie sich auf den Pfad der Künstlerinn zurück, dessen glänzende Triumphe ihr durch die reinsten häuslichen Freuden reichlich ersetzt werden. Wohl ergreift sie zuweilen die Sehnsucht nach ihrem theuern Vaterlande und den dortigen Lieben, aber festere Banden fes-

seln sie an ihr zweites Vaterland. Als Muster der Gattinn, Mutter und Hausfrau ist sie von Allen geliebt und verehrt, und so lebt sie häuslich und still in dem Kreise ihres würdigen Gemahls, dreier hoffnungsvoller Söhne und einer Tochter, dem Ebenbilde der Mutter, und ist in dem Glücke, das sie den Ihrigen bereitet, selbst so glücklich und selig, als edle Menschen hier auf Erden es nur immer seyn können.

---

## *Logogryphirtes Palindrom.*

Aus mir quillt Lust, Erquickung, Leben
Für dich, o Erdensohn!
Was mir in Fülle die Natur gegeben,
Reich' ich dir gern für mühevolles Streben
Als süssen Lohn.

Nimmst du mich rückwärts, beut sich deinem Blicke
Ein Wild, voll Grimm und Tücke,
Dem einst, nach hohen Götterwinken,
Selbst Aphroditens Liebling musste sinken.

Doch stellst du nun ein Zeichen mir voran,
Nenn ich zwei Meister dir zugleich,
An Melodie, an Geiste reich,
Hinwandelnd auf Ciciliens schöner Bahn.

*Franz Marlame.*

---

# Der
# *Musikalien-Nachdruck*
## in
## *rechtlicher und staatspolizeilicher Beziehung.*

Es gibt ein geistiges ebensowohl als ein körperliches Eigenthum.

Der Gedanke ist und bleibt geistiges Eigenthum des Producenten auch dann noch, wenn er, in Worten oder Tönen ins Leben tretend, durch Buchstaben oder Noten gleichsam verkörpert, sich anschaulich mittheilt.

Der Producent des Gedankens ist über dieses sein geistiges Eigenthum, in jeder ihm beliebigen Weise, insofern dessen Benutzung nicht durch bestehende Gesetze beschränkt ist, oder zu unrechtlicher Benachtheiligung Anderer gereicht, zu verfügen berechtigt.

Er ist daher, dieses seines geistigen Eigenthums, zu Gunsten eines oder mehrerer Individuen, oder einer moralischen Person, sich zu entäussern —, solches zu übertragen befugt; und der neue Inhaber tritt, hinsichtlich des an ihn übergegangenen geistigen Eigenthums, mit allen dessen rechtlichen Ausflüssen, in die Stelle des früheren Eigenthümers.

Prüfen wir, ehe wir zu den Folgerungen aus obigen Prämissen für den Gegenstand des gegenwärtigen Aufsatzes selbst übergehen, zuvor die Natur und das Verhältniss des eigentlichen geistigen Eigenthums, von dem nur ein idealer Besitz denkbar ist, zu dessen Vehikeln oder Repräsentan-

ten: dem literarischen oder musicalischen Manuscripte und dessen Abdrucke oder Stiche. Letztere sind nur die sinnlichen Darstellungsmittel des Gedankens selbst; sind ungefähr, was der Schrein, der irgend einem Gegenstande von Werth zur Aufbewahrung dient; oder was das, irgend ein Kleinod enthaltende Schmuckkästchen; was der Florumhang eines Gemäldes, hinter dem diese Kunstschöpfung selbst uns erscheint. Dass man aber dem Eigenthümer ebensowenig als jenen Schrein, jenes Schmuckkästchen, jene Florhülle, die in jenen Behältnissen aufbewahrten Gegenstände, oder das verschleierte Gemälde selbst, entwenden dürfe, ist so einleuchtend, dass jede weitere Ausführung sehr überflüssig seyn würde.

Wenden wir nun jenen Satz auf das geistige Eigenthum, auf literarische und Kunstschöpfungen an, so erscheint wohl eben so klar und unzweifelhaft, dass man dem Eigenthümer des Gedankens selbst diesen so wenig als das Manuscript, den Druck oder Stich desselben —, oder mit andern Worten, die literarische oder Kunstschöpfung selbst so wenig, als eine geschriebene, gedruckte oder gestochene Versinnlichung derselben, entwenden dürfe. Dort stiehlt man ein geistiges —; hier ein körperliches Eigenthum.

Gehen wir nun zu der Frage über: Ist denn aber der Nachdruck oder Nachstich eines literarischen Werks oder einer Tondichtung wirklich ein solcher Diebstahl geistigen Eigenthums?

»Wenn ich ein Exemplar eines gedruckten literarischen Werks oder einer gedruckten, gestochenen Tondichtung kaufe,« sagen die Vertheidiger des Nachdrucks, »so erwerbe ich mir das Recht, dieses mein erstandenes Eigenthum in jeglicher mir beliebigen Weise zu benutzen; ebensowohl als ich es zu lesen, durchzuspielen, abzuschreiben, zu verschenken, wiederzuverkaufen, zu verbrennen, oder

zu anderm Gebrauche zu verwenden befugt, bin ich auch, dasselbe nachzudrucken, nachzustechen, den Nachdruck, Nachstich nach Belieben zu verkaufen, berechtigt.«

Dies Argument aber ist selbst so wenig speciös, dass seine Entkräftung eine sehr leichte Aufgabe darbietet.

Wessen entäussert sich der Verkäufer von Exemplaren einer literarischen oder Kunstschöpfung? Nur der, sein geistiges Eigenthum versinnlicht. repräsentirenden Exemplare; des geistigen Eigenthums selbst aber keineswegs. Was ersteht der Käufer? Ein oder mehrere Exemplare; aber mitnichten das geistige Eigenthum selbst —: das Repräsentirende, aber nicht das Repräsentirte. Wäre nicht die Behauptung: der Käufer eines Exemplars der Partitur von Boieldieus »Zwei Nächten,« für welches geistige Eigenthum der Verleger dem Producenten und ursprünglichen Eigenthümer 20,000 Francs bezahlte, erstehe eben jenes geistige Eigenthum zu dem Preise eines gestochenen Exemplar's, im höchsten Grade absurd?

Ersteht aber der Ankäufer eines Exemplars, oder mehrerer, ja selbst der ganzen Auflage einer Geistesschöpfung, eben dadurch deren geistiges Eigenthum nicht; so darf er jene seine Emplette allerdings in jeder ihm beliebigen Weise —; aber, *quod bene notandum*, nur nicht zum Nachtheile des geistigen Eigenthums selbst, benutzen; darf, so wenig als sonst in anderer Weise, dieses ganz oder theilweise entwenden und sein angekauftes Exemplar zu einer solchen Rechtsverletzung gebrauchen.

Dass aber Nachdruck, Nachstich und deren Verkauf den Eigenthümer der Geistesschöpfung selbst, durch Minderung, oder vollends bei niedrigeren Preisen gar durch Vernichtung seines eigenen Absatzes,

benachtheiligen, darüber wäre wohl jedes Wort ein verlornes; und dass alle Nachdrucke und Nachstiche des Vorzugs der Wohlfeilheit, da ihr Verleger kein Honorar gezahlt, das geistige Eigenthum nicht unter onerosem Titel erstanden hat, geniessen, ist so einleuchtend, als dass der rechtmässige Eigenthümer durch eben diesen wohlfeileren Preis gedoppelten Schaden erleiden müsse.

Mit vollem Rechte also charakterisiren wir Nachdruck und Nachstich, oder eigentlich deren Verkauf, als wirklichen Diebstahl, und zwar von so strafwürdigerer Gattung, da der Eigenthümer der Geistesschöpfung, ihrer Versinnlichungs-Exemplare gegen den Gesellschaftsverein sich entäussernd, sein geistiges Eigenthum selbst dagegen unter den Schirm der Aegide öffentlicher Sicherheit stellen muss, indem er, eben so wenig als der Landmann sich gegen Pflug- und Bienendiebe, dasselbe gegen Nachdrucker zu sichern vermag.

Stellt nun aber der Nachdruck oder Nachstich eines ganzen Werks, einer ganzen Tondichtung, eine Rechtsverletzung dar, so muss von einzelnen Theilen dieses geistigen Eigenthums nothwendig ganz dasselbe gelten. Ebensowenig daher, als z. B. Schillers Gedichte aus der Gesammtausgabe seiner Werke einzeln nachgedruckt werden dürfen, ist dies bei Ouverturen, einzelnen Gesängen etc. einer Oper etc. zulässig. Anders verhält es sich mit Uebersetzungen, Bearbeitungen von Novellen zu Drama's und umgekehrt, kein selbstständiges Ganzes bildenden Citaten, Anthologien etc.; anders mit musicalischen Arrangements von Märschen, Potpourri's, Concerten etc. etc. aus Opern und andern musicalischen Werken. Denn hier entfremdet der Producent kein geistiges Eigenthum; sondern erzeugt, erwirbt sich vielmehr selbst ein solches, dessen Elemente nur ihm jene fremde Geistesschöpfung dargeboten.

Soviel über die Verwerflichkeit und Gesetzwidrigkeit des Nachdrucks und Nachstichs in recht-

licher Beziehung, als Entfremdung, Beeinträchtigung oder Kränkung des geistigen Eigenthums. Prüfen wir nun seine Zulässigkeit oder Unzulässigkeit in staatspolizeilicher Hinsicht, in seinem Einflusse auf Literatur und Kunst.

»Der Nachdruck und Nachstich«, sagen seine Vertheidiger, »ist das durchgreifendste, erfolgreichste Mittel, die oft nur allzu gewinnlustigen Buch- und Musikverleger in der Art im Respecte zu halten, dass ihre Preise nicht gar zu unmässig seyen, so die Anschaffung von Büchern und Musicalien den Wenigerbemittelten zu erleichtern, Literatur und Kunst allgemeiner, selbst unter den niedern Volksklassen zu verbreiten und die Blüte der Künste und Wissenschaften selbst in solcher Weise zu fördern.«

Wäre dies Argument nicht ein rein speciöses, in der That, dann würden den ehrsamen Herrn Nachdruckern, ausser ihrer goldnen Aerndte, auch Ehrenstellen und Orden noch obendrein gebühren. Beleuchten wir aber diese so gepriesenen Früchte des Nachdrucks etwas näher.

Vor Allem würde, von jenen erspriesslichen Wirkungen des Nachdrucks, da der Satz: dass derselbe D i e b s t a h l an rechtmässigem Eigenthume sei, sich nicht wegdemonstriren lässt, das: »der Zweck heiligt die Mittel!« einer gewissen Congregation gelten.

Doch davon abgesehen; einen Augenblick zugestanden: der Nachdruck sei eine, in rechtlicher Hinsicht erlaubte Handlung; wie verhält sich's mit jenen gepriesenen Segensfrüchten des Nachdrucks denn eigentlich an und für sich selbst?

Als Kappzaum für allzuweit getriebene buchhändlerische Gewinnliebe soll der Nachdruck dienen? Wir glauben, dass man zu Beförderung wohlfeilerer Bücher- und Musikalien-Preise seiner gar füglich entbehren könne. Die rechtmässigen Verleger sol-

cher Artikel haben durch vielfache Erfahrungen sich überzeugt, dass die Speculation auf grösseren Absatz bei wohlfeileren Preisen, weit richtiger als jene auf geringeren Debit zu höheren Preisen calculirt sei. Ueberdem sorgen die so bedeutende Zahl unserer deutschen Buchhändler und unsrer Musikverleger, ohne des Nachdruckersporns zu bedürfen, durch Wohlfeilheitsconcurrenz, schon von selbst, um ihres eigenen Vortheils willen, das Gedeihen ihrer Etablissements nach Möglichkeit zu erhalten und zu steigern.

Der Nachdruck soll Literatur und Kunst fördern, und durch ihn deren Blüte sich immer erfreulicher entfalten? *Risum teneatis!* Ist der Verleger seines Eigenthums nicht gesichert, und fallen die Herrn Nachdrucker über die ersten Exemplare seiner, vermittelst schwerer Honorare rechtmässig erstandenen Verlagsartikel, mit wahrem Heisshunger her, um sie aus ihren Pressen, wenn auch auf Löschpapier, und von den sinnentstellendsten Fehlern verunstaltet, hervorgegangen, etwa um einen Viertel oder Sextel des rechtmässigen Verlagspreises loszuschlagen, und den literarischen oder Kunstmarkt damit zu übersündfluten; ist dies, sage ich, der Fall, welcher Verleger vermag dann noch ferner dem Schriftsteller oder Tondichter ein anständiges Honorar zu zalen? Werden aber die Honorare magerer und immer magerer, so werden auch Dichter und Componisten immer magerer, immer dünner gesäet; denn neun Zehnteln von ihnen so ziemlich müssen, seit die Medicäer zu Grabe gegangen, Poesie und Musik »die melkende Kuh, die sie mit Butter versorgt!« seyn, und am Ende tragen die Herrn Nachdrucker unsre Literatur und Kunst zu Grabe, und fahren in goldnen Karossen mit zur Leiche. Dass dem in der That so sei, mögen am sprechendsten unsre Nachbarn an der Seine, und die Paralelle unsrer Literatur und Musik mit der ihrigen, uns belehren. »Gott bessers!«

Mit rühmlichem Beispiele sind allerdings bereits einige deutsche Staaten, namentlich Preussen, auch

schon **Russland** selbst, durch Verfügungen zu Sicherung des geistigen Eigenthums gegen literarisch-musikalische Flibustier vorangegangen; in Oesterreich, Sachsen und am hohen Bundestage soll man mit Anordnungen gleicher Tendenz ernstlich beschäftigt seyn.

Um indess gegen das im Vaterlande grösstentheils noch fortbestehende Uebel des Nachdrucks wenigstens einigermassen, durch gegenseitige Stipulationen, sich zu sichern, haben die angesehensten deutschen Musikverlagshandlungen (die Wiener jedoch bis jetzt ausgenommen,) namentlich: *B. Schott's Söhne* in Mainz; *André* in Offenbach; *Breitkopf u. Härtel*, *Probst*, *Peters*, *Hofmeister* in Leipzig; *Böhme*, *Cranz* in Hamburg; *Cosmar u. Krause*, *Schlesinger*, *Laue* in Berlin; *Simrock* in Bonn; *Spehr*, *Meyer* in Braunschweig; *Dunst* in Frankfurt; *Hartmann* in Wolfenbüttel; *Simons* in Posen; *Brüggemann* in Halberstadt; *Whistling* in Leipzig; *Schuberth u. Niemeyer* in Hamburg; durch Vereinbarungen vom 23. Mai 1829 und 12. Mai 1830, ihre Verlagsrechte sich gegenseitig als unantastbar garantirt.

Die Haupturkunden dieser höchst lobenswerthen, dem beabsichteten Zwecke, bis zu hoffentlich bald erfolgendem anderweiten Einschreitungen der Staatsverwaltungen selbst, vorläufig wenigstens nach Möglichkeit entsprechenden Verträge sind folgende:

## (1.)
## Ostermesse 1829.

„Um dem Musikhandel Solidität und Festigkeit zu geben, „die ihm hinsichtlich der Sicherheit des Eigenthums zum „grössten Nachtheil der Verleger mangelt, sind die En-„desunterzeichneten zusammengetreten und haben nach „reiflicher Ueberlegung sich über folgende Punkte ver-„einigt:

§ 1.

Keiner der Herren Contrahenten, die gegenwärtige Acte unterzeichnet haben, druckt dem andern Verlags-eigenthum weder in einzelnen Exemplaren, gemischten Sammlungen noch in Gesammt-Ausgaben, mithin weder ganz noch theilweise nach.

§ 2.

Getheiltes Eigenthum wird vollkommen respectirt; jedoch hat der deutsche Verleger dafür zu sorgen, dass seine Ausgaben wo möglich gleichzeitig mit denen in England oder Frankreich geschehen und auf dem Titel der im Auslande erscheinenden Exemplare seine Firma als Eigenthümer für Deutschland genannt ist. Um aber alle möglichen Collisionen zu vermeiden, so machen sich die Herren Contrahenten verbindlich, den Abdruck eines im Auslande erschienenen Werks nicht früher zu beginnen, als bis sie im Besitz des Titels sind, und soll auch, damit alle Ungewissheit vermieden wird, der Verleger getheilten Eigenthums die bevorstehende Herausgabe in dem Allgemeinen Anzeiger der Deutschen und in der Leipziger und Berliner musikalischen Zeitung bekannt machen.

§ 3.

Die Herren Verleger sollen sich ihr Eigenthumsrecht vom Componisten, oder wer sonst Recht zum Verkau hat, schriftlich bescheinigen lassen; doch soll ein ausländischer Verleger sein Verlagsrecht nicht nach Deutschland verkaufen können, damit die Reciprocität aufrecht erhalten werde. Das Eigenthumsrecht (Propriété de l'Editeur) soll auf dem Titel bemerkt werden und jeder in eine Conventionalstrafe von 50 Louisd'or verfallen, der diese Bemerkung drucken lässt, ohne sich darüber ausweisen zu können. Die Strafe ist nach Wechselrecht an die Armenkasse im Wohnort des Strafbaren zu zahlen.

§ 4.

Compositionen die in England und Frankreich erscheinen, ohne dass sie einem Verleger für Deutschland über lassen worden sind, können ferner nach Belieben durch

Abdruck vervielfältigt werden; doch versteht sich nach vorigem Paragraph von selbst, dass die Bemerkung „Eigenthum des Verlegers„ nicht auf den Titel kommen kann.

§ 5.

Zum Inhalt der § 1. und 2. verpflichten sich die Herren Contrahenten aufs Bündigste und bei einer Conventionalstrafe von 50 Louisd'or, die sie im Uebertretungsfall an die Armenkasse ihres Orts nach Wechselrecht zu bezahlen versprechen.

§ 6.

Die Vereinigung hat keine rückwirkende Kraft, sondern tritt erst von jetzt an in's Leben. Uebrigens haben diejenigen Herren, welche dem Vereine nicht beitreten, auf die daraus hervorgehenden Vortheile und darin enthaltenen Schutzbestimmungen keine Ansprüche; doch bleibt es ihnen freigestellt, später noch beizutreten und soll dann den übrigen Contrahenten der erfolgte Beitritt angezeigt werden.

§ 7.

Da sämmtliche Herren Contrahenten hiermit einig sind, sich die unverbrüchliche Festhaltung zusagen, und die gegenseitigen An- und Zugelöbnisse wechselseitig annehmen, so entsagen sie auch allen dagegen zu machenden Ausflüchten, als: der Uebereilung, Ueberredung, des Miss- und Nichtverstandes, des Irrthums, und wie sie sonst erdacht und vorgeschützt werden möchten. Urkundlich ist darüber gegenwärtiger Contract gefertigt und von den Contrahenten eigenhändig unterschrieben worden.

So geschehen, Leipzig, den 23. Mai 1829.

*C. F. Peters in Leipzig.*
*Friedrich Hofmeister.*
*Joh. Aug. Böhme aus Hamburg.*
*August Cranz aus Hamburg.*
*Joh. Pet. Spehr aus Braunschweig.*
*Fr. Ph. Dunst aus Frankfurt a. M.*

*Gottfr. Mart. Meyer jun. von Braunschweig.*
*H. A. Probst* unterschreibt mit Vorbehalt, die Anzeigen im § 2 privatim durch Briefe abmachen zu können und nicht an die Zeitungen gebunden zu seyn.

*Breitköpf et Härtel.*
per Procura *H. Simrock aus Bonn, Fr. Simrock.*
*Fr. Laue aus Berlin.*
*C. A. Simon aus Posen.*
*Ad. Mt. Schlesinger aus Berlin.*
*C. F. Whistling.*
*Wm. Härtel* unter dem von Herrn *Probst* angezogenen Vorbehalt.
*Carl Brüggemann aus Halberstadt.*

(2.)

## Ostermesse 1830.

„Die Endesunterzeichneten haben sich in der heute ge-„haltenen Conferenz bewogen gefunden, der bereits ge-„schlossenen Conventional-Acte vom 23ten Mai 1829, die „übrigens in allem ihre volle Gültigkeit behalten soll, fol-„gende Zusatz-Artikel zu geben, um den Verein desto „mehr zu befestigen und näher zu bestimmen. Sie setzen „daher nach reiflicher Ueberlegung fest:

§ I.

Leipzig soll der Centralpunkt des Vereins gegen Nachdruck seyn, die daselbst befindlichen Musikhandlungen, und zwar die Herren *Breitkopf et Härtel*, *Wilhelm Härtel*, *Hofmeister*, *Peters* und *Probst*, sollen in Verbindung mit den Herren *Schott in Mainz* und Herrn *Haslinger in Wien*, letzterem in der Voraussetzung, dass sämmtliche Wiener Herren Verleger dem Vereine beitreten, eine Commité bilden, die den Verein repräsentirt, die vorkommenden Angelegenheiten berathet und die nöthigen Maasregeln verfügt.

§ II.

Aus dieser Commité ist Herr *Hofmeister* als Secretair erwählt, der die Correspondence besorgt, und hiermit beauftragt seyn soll, in allen Vorkommenheiten gerichtlich und aussergerichtlich für den Verein zu handeln, namentlich die festgesetzten Strafen im Namen und für den

Verein einzuziehen, auch sonst alle Maasregeln zur Beförderung des Zweckes zu ergreifen, so als wenn er hierzu die ausgedehnteste Vollmacht, die man ihm hiermit überträgt, besässe. Er hat sich aber in allem diesen nach den Beschlüssen der Leipziger Commité genau zu richten und dem Vereine in der jährlichen Versammlung über die anvertraute Casse und seine Geschäftsführung Rechenschaft zu geben.

§ III.

Die in der Conventional-Acte vom 23. Mai 1829 festgesetzte Strafe von 50 Stück Louisd'or soll nicht, wie es daselbst heisst, an die Armenkasse im Wohnorte der Uebertreter, sondern an die Kasse des Vereins, und für diese an den Secretair des Vereins nach Wechselrecht gezahlt werden. Der Anspruch auf Schadenersatz bleibt aber dem Benachtheiligten noch besonders gegen den Uebertreter vorbehalten.

§ IV.

Die Unterzeichneten verbinden sich, einen jährlichen Beitrag von zwei Thalern Preuss. Cour. an den Secretair zur Vereinskasse zu zahlen und bestimmen, dass aus dieser die Mittel genommen werden sollen, um die Zwecke des Vereins zu erreichen und die Kosten, die die Einziehung der Strafen veranlassen könnte, zu übertragen.

§ V.

Die Melodie wird als ausschliessliches Eigenthum des Verlegers anerkannt und jedes Arrangement, das die Töne des Componisten wiedergiebt und nur auf mechanischer Verarbeitung beruht, soll als Nachdruck angesehen und der Strafe von 50 Stück Louisd'or, zu deren Erlegung an die Vereinskasse oder deren Secretair sich die Unterzeichneten nach Wechselrecht verbinden, unterworfen seyn. Variationen, Fantasien, Märsche, Tänze, Potpourris etc. über fremde Melodien, die geistige Thätigkeit und schöpferische Kraft erfordern, sollen dagegen als selbstständig betrachtet werden. In Zweifelsfällen

soll die Leipziger Commité darüber urtheilen, ob das Arrangement ein geistiges Eigenthum sey.

§ VI.

Es soll das Verlagseigenthum an musikalischen Werken nicht mehr als dreimal getheilt werden können, und zwar für England, Frankreich und Deutschland, worunter die österreichische Monarchie und alle übrige nicht genannte Länder, auch ausserhalb Deutschland, verstanden werden. Die Unterzeichneten verbinden sich daher, nicht anders als für ganz Deutschland in der erwähnten Ausdehnung vom Componisten zu kaufen; es bleibt ihnen aber vorbehalten, sich in vorkommenden Fällen mit Mitgliedern des Vereins zum bessern Vertrieb der Werke zu vereinigen, es sind jedoch in solchen Fällen beide Firmen auf den Titel zu setzen.

§ VII.

Die Nachdrücke, die später und nach dem 23. Mai 1829 von solchen Werken gefertigt sind, die Mitgliedern des Vereins gehören, dürfen nicht debitirt werden, bey Strafe eines zwölffachen Betrags des Ladenpreises der debitirten Exemplare zur Vereinskasse nach Wechselrecht. Da aber in Frankreich, England und andern zum Vereine nicht gehörigen Ländern vielfältiger Nachdruck begangen worden ist, so wird festgesetzt, dass dergleichen Nachdruck, er sey vor oder nach dem 23. Mai 1829 erschienen, bei gleicher Strafe nicht debitirt werden darf.

§ VIII.

Es soll übrigens ein Bureau d'Enregistrement bei der Commité zu Leipzig errichtet werden, und der Secretair des Vereins soll über die von den Original-Verlegern eingesandten Exemplare ihres rechtmässigen Verlagseigenthums ein Register führen und im Archive bewahren, alle Monate eine Liste fertigen und an sämmtliche Vereinsmitglieder versenden, so dass jedes Mitglied Kenntniss von den Novitäten erhält. Nach Verlauf eines Jahres sollen die Exemplare zurückgegeben werden.

§ IX.

Die Verfälschung des Titels, der Firma und des Namens des Componisten ist bei einer Strafe von 50 Stück Louisd'or, die an die Vereinskasse nach Wechselrecht zu bezahlen ist, verboten, und wer Werke ohne Titel und ohne Firma von jetzt an debitirt, soll in eine Strafe, die dem fünf und zwanzigfachen Betrag des Ladenpreises für jedes Exemplar gleichkommt, an den Verein nach Wechselrecht verfallen seyn.

§ X.

Da nun die Unterzeichneten hierüber völlig einig sind, dem gegenseitig geschlossenen Contract über alle obige Punkte die vollkommenste rechtliche Wirksamkeit zugestehen und den Secretair des Vereins als diejenige Person anerkennen, von der sie in Uebertretungsfällen, ohne weitere Einmischung der einzelnen Mitglieder, zur Verantwortung und Conventionalstrafe gezogen werden können, so entsagen sie auch allen dagegen zu machenden Ausflüchten, vorzüglich der Mess- und Marktfreiheit, der Wechselverjährung und wie sie sonst erdacht werden möchten, und haben sich auch eigenhändig unterschrieben.

So geschehen Leipzig, den 12. Mai 1830.

*Friedrich Hofmeister.*
*Wilhelm Härtel.*
*p. p. Breitkopf et Härtel, F. Härtel.*
*C. F. Peters.*
*H. A. Probst.*
*C. C. Lose.*
*G. M. Meyer jun. aus Braunschweig.*
*Cosmar et Krause aus Berlin.*
*Per Proc. Joh. Pet. Spehr aus Braunschweig, (Gustav Spehr.)*
*per proc. Joh. André, Anton André aus Offenbach.*
*C. H. Hartmann aus Wolfenbüttel.*
*pr. N. Simrock, Fels.*
*Schubert h et Niemeyer.*
*Fr. Laue aus Berlin.*
*B. Schott Söhne aus Mainz.*

(3.)

*Leipzig, den 31. August 1830.*

An die

*Mitglieder des Vereins.* *)

Der Verein, welchen die Musikalienhändler zu Sicherheit ihres Eigenthums und zu Abstellung von Missbräuchen in der Ostermesse 1829 geschlossen haben, erfreute sich des Beitritts von fast sämmtlichen Handlungen Deutschlands. Nur die Handlungen des östreichischen Kaiserstaates wurden vermisst, und es entstand fast die Frage, ob die Wiener Verleger mit zu Deutschland zu rechnen seien oder nicht? Auch dieser Zweifel ist jetzt auf die vollkommenste Art gelöst. Unterm 18. August a. c. haben sämmtliche Herren Collegen in Wien, mit Ausnahme des Herrn *Th. Weigl*, die Conventionalacte von 1829 und die Zusatzartikel von 1830 auf drei Jahre angenommen. Die Bedingungen, unter welchen solches geschehen, sind folgende:

Zu § I und II der Zusatzartikel: Dass sich die gewählte Commité blos darauf beschränke, die bereits allgemein angenommenen Punkte in Erfüllung zu bringen, und dass demzufolge die Commité keinesweges eine ausgedehntere Vollmacht erhalten solle, etwa neue Bestimmungen festsetzen zu können.

Zu § V der Zusatzartikel: Es sollen bei Beurtheilung zweifelhafter Fälle die in Leipzig ansässigen Musikalien-Handlungen und Musikalien-Verleger zusammen nur eine Stimme, die Wiener Verleger ebenfalls nur eine Stimme und Herr Schott in Mainz auch nicht mehr als eine Stimme haben.

Die zur Einzeichnung nach Leipzig gesandt werdenden Originalwerke sollen mit der Phrase begleitet wer-

*) Dieses Circular ist erst während des Druckes an uns eingelaufen, und hier von uns eingeschaltet worden.
*D. Rd. der Caecilia.*

dens „**Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalien-Verleger.**"

Endlich werden auch nachstehende Notizen angenommen, und zwar

a) Allgemeine Rechnungs-Aufkündigung bei widerspenstigen Uebertretern.

b) Neue Etablissements im Musikfache müssen die in der befraglichen Conventionalacte und deren Zusatzartikeln aufgestellten Punkte zur Erfüllung derselben unterzeichnen, bevor sie Rechnung bekommen.

c) Sortiments-Handlungen sollen die betreffenden §§ der obengedachten Zusatzartikel unterzeichnen.

Es wird Ihnen nun wünschenswerth seyn, ein vollständiges Verzeichniss der zum Verein gehörigen Handlungen zu haben. Nebenstehend überreiche ich Ihnen ein solches und empfehle mich Ihrem Wohlwollen.

*F. Hofmeister.*

*Aderholz in Breslau.*
*André (Johann) in Offenbach am Main.*
*Appuns Buchhandlung in Bunzlau.*
*Arnold'sche Buchhandlung in Dresden.*
*Artaria (Matthias) in Wien.*
*Artaria und Comp. in Wien.*
*Bachmann (Carl) in Hannover.*
*Becker in Elberfeld.*
*Bechthold und Hartje in Berlin.*
*Berka (Anton) in Wien.*
*Bermann (J.) in Wien.*
*Bethge (G.) in Berlin.*
*Böhme (Johann August) in Hamburg.*
*Brandenburg in Berlin.*
*Breitkopf und Härtel in Leipzig.*
*Brüggemann in Halberstadt.*
*Brzezina (A.) und Comp. in Warschau.*
*Cosmar und Krause in Berlin.*
*Cranz (August) in Hamburg.*
*Czerny (Joseph) in Wien.*
*Diabelli und Comp. in Wien.*
*Dunst (F. B.) in Frankfurt am Main.*
*Falter und Sohn in München.*
*Fischer (A.) in Frankfurt am Main.*
*Förster (Carl Gustav) in Breslau.*
*Friese (R.) in Pirna und Dresden.*

Gröbenschütz und Seiler in Berlin.
Härtel (Wilhelm) in Leipzig.
Hartmann (C. H.) in Wolfenbüttel.
Haslinger (Tobias) in Wien.
Heckel (Karl Ferdinand) in Mannheim.
Hofmann (Johann) in Berlin
Kranzfelder (Christoph) in Augsburg.
Kruschwitz (Carl August) in Hannover.
Laue (Friedrich) in Berlin.
Leidesdorf (Max Joseph) in Wien.
Leuckart (F. E. C.) in Breslau.
Lischke (Ferdinand Samuel) in Berlin.
Logier (H. A. W.) in Berlin.
Lose (C. C.) in Copenhagen.
Mechetti (Pietro) in Wien.
Meser'sche Kunst- und Musikhandl. in Dresden.
Meyer jun (G. M.) in Braunschweig.
Mollo (Tranquillo) in Wien.
Müller (Heinrich Friedrich) in Wien.
Nägeli (Hans Georg) in Zürich.
Paterno (Anton) in Wien.
Paul (Wilhelm) in Dresden.
Pennauer (A.) in Wien.
Peters (Carl Friedrich) in Leipzig.
Probst (Heinrich Albert) in Leipzig.
Reitmayr jun. in Regensburg.
Schlesinger (Adolph Martin) in Berlin.
Schott's (Bernhard) Söhne in Mainz.
Schuberth und Niemeyer in Hamburg.
Simon (C. A.) in Berlin und Posen.
Simrock (Nicolaus) in Bonn.
Spehr (Johann Peter) in Braunschweig.
Stöckel (F. X.) und S. Bermann in Wien.
Tondeur (P. W.) in Berlin.
Trautwein (Traugott) in Berlin.
Velten (Johann) in Carlsruhe.
Wagenführ (H.) in Berlin.
Wentzel (Theodor) in Weimar.

---

Dies die Bestimmungen des in jeder Hinsicht so nachahmungswürdigen Vereins der achtbarsten deutschen Musikverlagshandlungen gegen das schamlose Treiben der Piraterie im Gebiete der Literatur und Kunst.

Von der umfassenden Weisheit Einer Hohen Bundesversammlung, und dem so energischen Schutze, welchen dieser erlauchte deutsche Areopag den Kün-

sten und Wissenschaften unseres Vaterlandes angedeihen lässt, darf dasselbe die erfreulichsten Hoffnungen hegen, dass jenen literarischen Raubstaaten, (man erlaube die Zusammenstellung) gleich dem Algierschen Dey et Cons. ihr Gewerbe recht bald und auf immer gelegt werden, und so die redlichen Erwerber geistigen Eigenthums zu dessen Sicherung keiner solchen partiellen Vereine, wie der Leipziger, fernerhin mehr bedürfen mögen.

*TH.*

---

# Recensionen.

---

1.) Douze *Pièces progressives*, pour le *Pianof. à quatre mains*; par *A. André.* Op. 44.

2.) Six *Sonatines progressives* pour le *Pianof. à quatre mains;* par *A. André.* Op. 45.
Beide à Offenbach s. m. chez J. André. Ersteres 1 fl. 12 kr., letzteres 1 fl. 48 kr.

3.) Douze *Pièces progressives*, pour le *Pianof. à quatre mains;* par *A. Diabelli.* Op. 44.

4.) Six *Sonatines faciles et progressives* pour le *Pianof. à quatre mains;* par *A. Diabelli.* Op. 45. Beide bei A. Cranz in Hamburg. Jedes 12 Gr.

Nicht leicht sind wir jemal beim Anblicke einer musikalischen Herausgabe lebhafter überrascht worden, als beim Anblicke der, unter Nr. 3.) und 4.) angezeigten, angeblich *Diabelli*'schen Compositionen. Gleich beim ersten Durchblicken derselben erinnerten wir uns, diese Uebungstücke schon längst gekannt zu haben, und zwar als eine Composition von *A. André*; und durch Vergleichung der angegebenen *Diabelli*'schen Werkchen mit den unter Nr. 1 und 2 bezeichneten, haben wir uns denn auch überzeugt, dass Nr. 3 und 4, vom Anfang bis zum Ende, gar nichts anders sind, als eine, mit musterhafter Genauigkeit, von Note zu Note, von Punkt zu Punkt,

treue Copie von Nr. 1.) und 2.) — Sogar tragen die *Diabelli*'schen Titelblätter ganz dieselben Opus-Nummern wie die *André*'schen: Op. 44 und Op. 45. —!

Wer ist nun hier der Plagiarius? Hat Herr *A. André* den Herrn *A. Diabelli* geplündert? — oder dieser jenen? —

Herr *André* hat, auf unser Befragen, uns versichert, dass die befraglichen Compositionen wirklich die seinigen seyen und schon lange zuvor unter seinem Namen gedruckt und im Musikhandel verbreitet gewesen, bevor sie unter Herrn *Diabelli's* Namen erschienen. Wir glauben ihm dieses um so lieber, da auch Herr *Diabelli* selbst es bestätigt, und darüber sogar nachstehende, uns zur öffentlichen Bekanntmachung eingehändigte, Urkunde ausgestellt hat.

»*In der Kunsthandlung des Herrn A. Cranz* »*in Hamburg sind zwei Werke unter folgendem* »*Titel erschienen:* Douze Pièces progressives »pour le Pianoforte à quatre mains par A. Dia»belli op. 44. P. 12 Gr. *und* Sonatines faciles »et progressives pour le Pianoforte à quatre mains »par A. Diabelli op. 45. P. 12 Gr.«

»*Ich habe diese Werke nicht componirt, und* »*bin also fälschlich als deren Verfasser ange*»*geben. Diese offenbare Täuschung des Publi*»*kums kann nicht zufällig oder nur aus Irr*»*thum entstanden seyn.*«

»*Hr. A. Cranz in Hamburg begnügt sich* »*nicht, die rechtmässigen Verleger durch den* »*Nachstich zu beeinträchtigen, er geht nun so* »*weit, die Namen der Tonsetzer zu missbrau*»*chen, durch diese Namensverfälschung auch* »*das Publikum zu täuschen, und auf diese Art* »*seinen widerrechtlichen Handlungen die grösst*»*möglichste Ausdehnung zu geben. Eine sol*»*che Handlungsweise verdient öffentlich be*»*kannt gemacht zu werden, und ich sehe mich* »*genöthiget, ausdrücklich zu erklären, dass*

*»obige Werke weder von mir componirt, noch »mit meinem Vorwissen herausgegeben worden »sind.«*

*Wien am ersten Juli* 1830.

*Ant. Diabelli*
**Tonsetzer und Kunst- und Musikalienhändler in Wien.**

*Jos. Doppler*
**als ersuchter Zeuge.**

*Joseph Distl*
**als ersuchter Zeuge.**

*»Dass rückstehende Erklärung von Herrn »Anton Diabelli, Tonsetzer, Kunst- und Musi- »kalienhändler, ausgestellt, dann von Herrn »Jos. Doppler und Herrn Joseph Distl als »Zeugen ausgefertiget ist, wird hiermit be- »stätiget. Wien am* 1. *Juli* 1830.«

**»Der gesammten Rechte D. Hof-Gerichts- »auch Hofkriegsrathsadvocat und k. k. »öffentlich beeideter Notar**

*» In fidem praemissorum legitime requisitus.*

*„Fridrich Kappus von Pichelstein.“*

**Wie ist es nun zugegangen, dass diese Variationen in Hamburg nachgestochen, und insbesondere dass sie unter Hrn.** ***Diabelli's*** **Namen nachgestochen wurden? — Herr** ***A. Cranz*** **in Hamburg wird es vielleicht wissen. Möge es demselben gefällig seyn, Aufschluss darüber zu geben.**

**Beide Werkchen sind für Anfänger sehr anziehend durch einfache gefällige Melodieen, und sowohl in dieser als überhaupt in jeder Hinsicht zweckmässig; sie verdienen daher dasselbe Lob was wir schon früher *) einer ähnlichen für Anfänger bestimmten Composition desselben Meisters beigelegt haben.** ***Rd.***

---

***) Cäcilia V. Bd. S. 264.**

**Sechs Lieder von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *G. W. Fink.* 18tes Werk.** Halberstadt bei C. Brüggemann. Preis 1/2 Rthl.

Wenn uns daran gelegen ist, der Musik, dieser freundlichen Führerin durchs Leben, immer mehr Eingang in unsern Familien und in gesellschaftlichen Kreisen zu verschaffen, und dadurch ihren so mächtigen Einfluss auf Menschenbildung immer allgemeiner zu machen, dann müssen wir vor allen Dingen mehr Aufmerksamkeit auf den Gesang anwenden. Vorzugsweise durch den Gesang können die musikalischen Anlagen des Menschen entwikkelt, angeregt und ausgebildet werden, weil da der Mensch genöthigt ist, aus eigener Kraft die Töne in seinem Innern zu schaffen, und ihm dabei kein äusserliches Werkzeug behülflich ist. Und wem sollte unbekannt sein, dass durch den Gesang, ist er nur rechter Art, die Gemüther der Menschen weit mächtiger ergriffen werden können, als mit irgend einem Tonwerkzeuge?

Der Gesang müsste darum überall eine treue Pflege finden; mit ihm vor allen Dingen müsste immer der musikalische Unterricht anheben, und er müsste also zum Vorhofe dienen, in das Allerheiligste der Musik einzuführen. Wer es dahin gebracht hat, wenigstens die nicht allzuschweren Tonstücke vom Blatte zu lesen, der ist erst fähig, unsere Meisterwerke wahrhaft zu geniessen, und, ist ihm daran gelegen, jedes andere Tonwerkzeug mit Leichtigkeit zu erlernen.

Soll aber dem Gesange allerwärts die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet werden, dann bedürfen wir insbesondere schöne Sologesänge, damit die Musikfreunde immer mit neuem Reize zu ihnen hingeführt werden.

Herr Fink liefert uns in der hier angezeigte Sammlung einen schönen, dankenswerthen Beitrag. Der Text ist mit vieler Aufmerksamkeit ausgewählt, was bei vielen

Sammlungen gänzlich ausser Acht gelassen wird, und was ihnen darum bei Vielen den Eingang in die geselligen Kreise verschliesst. Die Melodieen sind freundlich und angenehm, so dass man sich immer von Neuem wieder zu ihnen hingezogen fühlt. Die Declamation ist mit vieler Aufmerksamkeit berücksichtigt, so dass Berichterstatter nur selten Etwas anders wünscht. Die Klavierbegleitung hat viele Abwechselung, und nur an wenigen Stellen stösst man auf eine einförmige Behandlung, wie man sie, weit öfter als man sollte, selbst bei anerkannten Meistern der Tonsetzkunst findet.

Somit verdienen diese Lieder eine weite Verbreitung. Papier und Stich sind empfehlenswerth.

Offenbach a. M. *Spiess.*

## *Nachschrift der Redaction.*

Auch uns sind die vorstehend besprochenen *Lieder* bekannt, und unseres unmassgeblichen Bedünkens hat obiger Herr Beurtheiler doch zu Wenig davon gesagt.

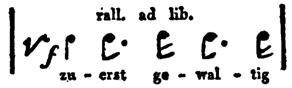
Schon an sich ist der Muth eines Tondichters, seine Muse mit der des grossen Dichterkönigs zu vermählen, (ist es anders nicht aus frevelhaftem Verkennen des hohen Adels des zu componirenden Gedichtes, oder aus selbstsüchtiger Ueberschätzung eigener Tondichtungsgabe entsprungen,) selbst dann schon höchst rühmenswerth, w e n n es auch nur halb gelungen ist. In den vorliegenden Compositionen hat aber der Tondichter wenigstens aufs bestimmteste und ehrenvollste beurkundet, dass er seinen Dichter ganz und durchdringlich und innig verstanden, seinen Geist, seinen Sinn lebendig aufgefasst und in sich aufgenommen, und von diesem durchdrungen in die Saiten gegriffen hat.

Darüber, wie und d u r c h w e l c h e Kunstmittel ihm das Wiedergeben und Aussprechen des Empfundenen in musica-

lischen Formen, gelungen ist, — darüber, dass er nicht die allereinfachsten, allernatürlichsten, ebensten, der einfachen Liedercomposition zunächst zusagenden Wege, dass er nicht ganz eben, glatt und ungebrochen dahinfliessende Liederweisen, gewählt hat, — und darüber, ob gerade nur solche Behandlungsweise als Bedingung rechter Liedercompositionen gelten dürfe, — über dieses alles wäre wohl Vieles zu sagen und manches noch unerörterte Theorem erst noch zu besprechen, dessen Erörterung aber hier freilich zu weit führen würde. — Hier begnügen wir uns, nur im Allgemeinen zu berichten, dass derjenige, welcher bei Liedern überall nur ganz leicht singbare, dem Gehörsinne leicht und gleichsam von selber eingehende, von Jedem alsbald leicht nachzusingende und überhaupt ganz glatt und rundweg dahin laufende, leichtflüssige Melodieen, ganz symmetrisch abgerundete rhythmische Phrasen u. dgl. verlangt, bei den vorliegenden seine Rechnung freilich nicht finden wird. Der Componist derselben mischt nicht selten auch künstlichere Gebilde, z. B. rhythmische Phrasen von sieben, oder von fünf Tacten ein, wie z. B. in Nr. 3, Nr. 5 u. a., so wie zuweilen, wenn er es angemessen findet, auch ganz ungewöhnliche Modulationen, eben solche Stückendungen, namentlich z. B. in Nr. 1, Nr. 5, — befremdlichere Unisono's der Singstimme mit dem Basse, z. B. Seite 9, Tact 3, — und selbst ungewöhnlichere Betonungen, z. B. der ersten Sylben der Tacte 2, 9, 16, 23, in Nr. 6, u. dgl. — durch welches Alles die vorliegenden Lieder eben den, den gemeinüblichen einfachen Liederstyl verschmähenden, vorhin angedeuteten Charakter angenommen haben.

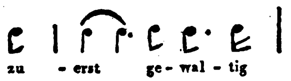
Am meisten sich dem Alltäglichen nähernd, uns aber eben darum am vorzüglichsten lieb, ist das Lied Nr. 4, welches deshalb, und um seiner eigenthümlichen jovialen Gemüthlichkeit willen, sich vorzüglich empfehlen wird, und daher auf dem hier beiliegenden Notenblatte den Freunden und Verehrern des Componisten als freundliche Gabe geboten wird.

Um übrigens dem Componisten Nichts nachzusehen, oder, wie man zu sagen pflegt, um ihm Nichts zu schenken, wollen wir es nicht ungerügt lassen, dass er diesem Liede beim Eintragen des Textes der folgenden Strophen nicht überall jede Textsylbe mit vollständiger Sorgfalt unterlegt, sondern Manches auch, als sich von selbst verstehend, dem verständigen vortragenden Sänger überlassen hat. So will er z. B., — wenigstens uns ist dieses unbezweifelt, — das in der zweiten Strophe zweimal vorkommende Wort »zuerst« gewiss nicht ganz nach den für die erste Strophe vorgezeichneten Noten




und:

sondern etwa auf folgende oder ähnliche Weise:

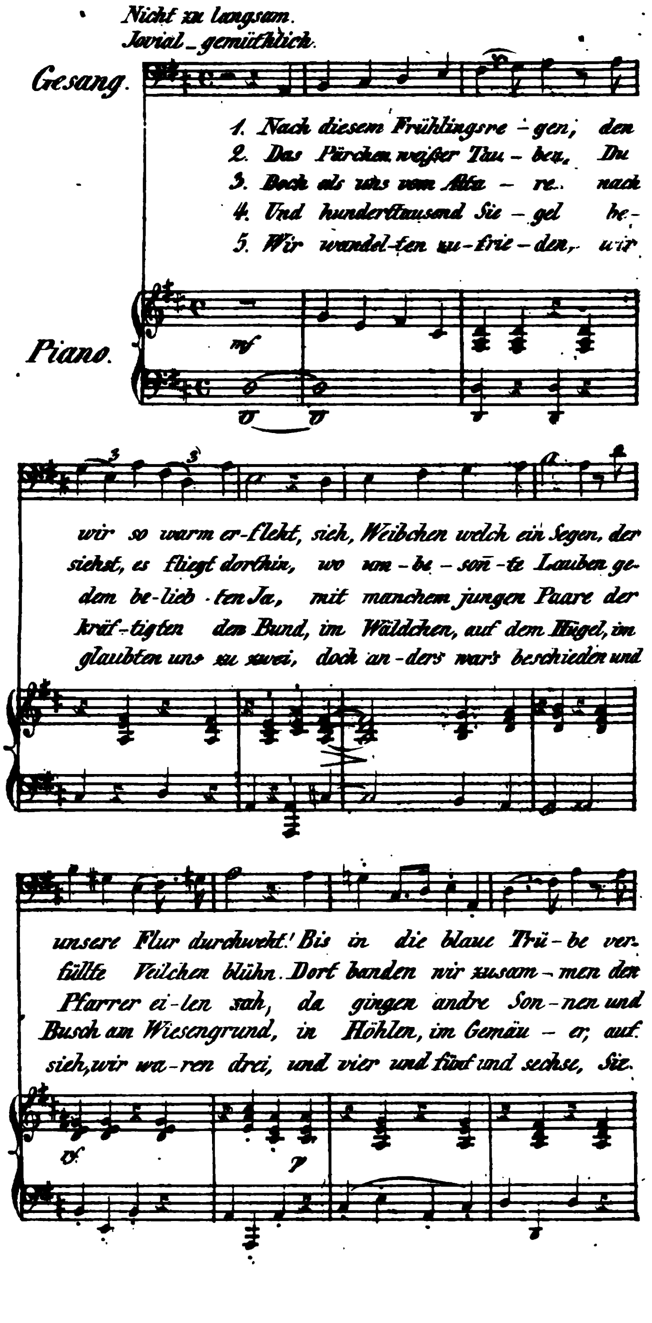


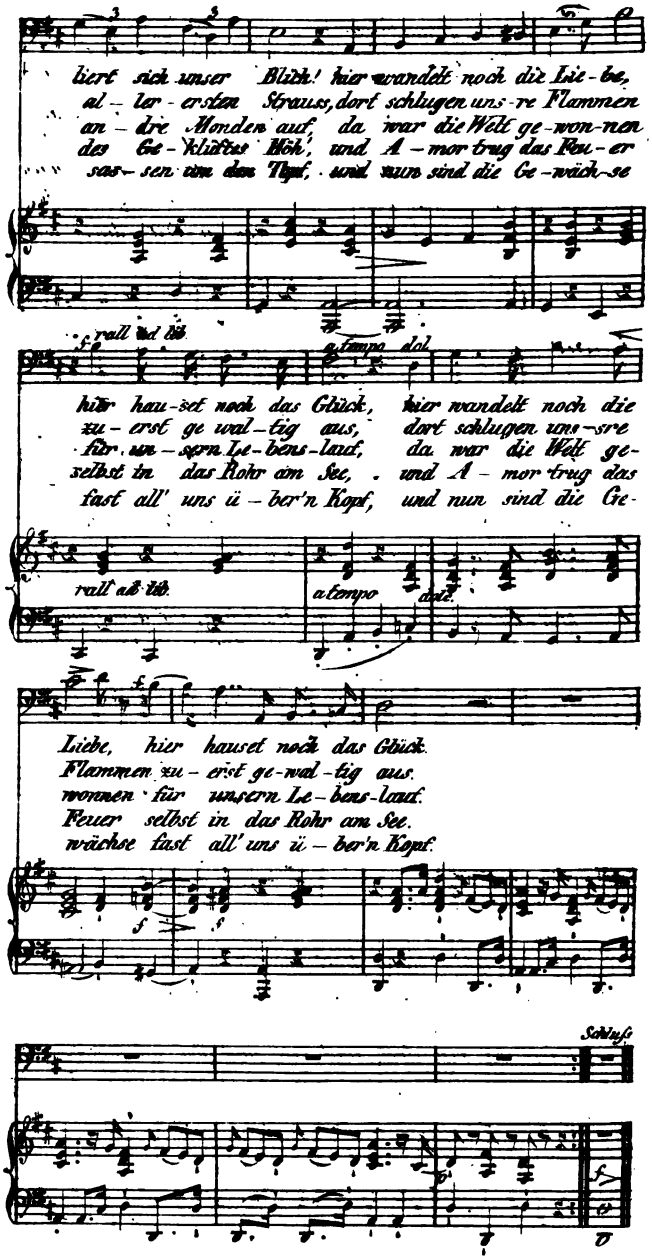

und:

gesungen, und eben so auch wohl noch manche andere Stelle hier und da *cum grano salis* vorgetragen wissen; was nicht leicht ein richtig empfindender Sänger unterlassen wird.

Ueberhaupt ist es, mit der ganz genauen Beachtung der sogenannten emphatischen oder rhetorischen Betonung in der Composition von Liedern eine immer etwas missliche Sache, und es ist, (wie Ref. dieses schon in dem Artikel *Betonung* der Allgem. Encycl. d. Wiss. u. K. 9. Bd. S. 338 ausführlicher erwähnt hat), nicht zu läugnen, dass die schöne freie Schweifung, die Rundung und Grazie der melodischen und rhythmischen Figur, durch allzuängstliche Beachtung des Accents gar oft zu sehr beschränkt, ja in manchen Fällen ihr aufgeopfert werden, und also vielleicht ein grösseres Uebel an die Stelle des kleineren gesetzt werden müsste, und dass der Tonsetzer, bis zu einem gewissen Grade, doch auch erwarten darf, der Sänger werde beim Vortrage das Seinige, wie er dies allerdings

# FÜR'S LEBEN.


Nicht zu langsam.
Jovial_gemüthlich.
Gesang.
1. Nach diesem Frühlingsre - gen, den
2. Das Pärchen weißer Tau - ben, Du
3. Doch als uns vom Alta - re nach
4. Und hunderttausend Sie - gel be-
5. Wir wandel-ten zu-frie - den, wir
Piano.
mf
wir so warm er-flekt, sieh, Weibchen welch ein Segen, der
siehst, es fliegt dorthin, wo um - be - son - te Lauben ge-
dem be-lieb - ten Ja, mit manchem jungen Paare der
kräf-tigten den Bund, im Wäldchen, auf dem Hügel, im
glaubten uns zu zwei, doch an - ders war's beschieden und
unsere Flur durchweht! Bis in die blaue Trü - be ver-
füllte Veilchen blühn. Dort banden wir zusam - men den
Pfarrer ei - len sah, da gingen andre Son - nen und
Busch am Wiesengrund, in Höhlen, im Gemäu - er; auf
sich, wir wa - ren drei, und vier und fünf und sechse, sie.
p



liert sich unser Blick! hier wandelt noch die Lie-be,
al-ler-ersten Strauss, dort schlugen uns-re Flammen
an-dre Monden auf, da war die Welt ge-won-nen
des Ge-klüftes Höh', und A-mor trug das Feu-er
sas-sen um den Topf, und nun sind die Ge-wäch-se
rall ad lib.
a tempo dol.
hier hau-set noch das Glück, hier wandelt noch die
zu-erst ge-wal-tig aus, dort schlugen uns-re
für un-sern Le-bens-lauf, da war die Welt ge-
selbst in das Rohr am See, und A-mor trug das
fast all' uns ü-ber'n Kopf, und nun sind die Ge-
rall ad lib.
a tempo
dol.
Liebe, hier hauset noch das Glück.
Flammen zu-erst ge-wal-tig aus.
wonnen für unsern Le-bens-lauf.
Feuer selbst in das Rohr am See.
wächse fast all' uns ü-ber'n Kopf.
f
Schluss
f

kann und soll, zur Vollendung der, durch die Noten nicht im höchsten Grade sinngemäss vorgezeichneten Betonung, beitragen. Auch die Besten unserer Tonsetzer haben manchmal sichtbar darauf gerechnet, und wenigstens wir mögten uns den Genuss an Sarastro's Arie nicht durch die Betrachtung verbittern lassen, dass in folgenden und einigen ähnlichen Stellen

die minder bedeutenden Wörter *er*, *unter* und *und* allerdings überflüssig betont sind, manche andere bedeutendere aber weit minder; und freilich würde *Mozart*, wollte er sich recht an die sinngemässe Betonung binden und fesseln, ungefähr folgendermasen geschrieben haben:

allein wer fühlt nicht, wie Viel an leichtem Flusse der Melodie, ja selbst an Symmetrie des rhythmischen Periodenbaues, dadurch verloren gienge, und dass durch die Beibehaltung dieser Vorzüge die mindere Correctheit der Betonung am Ende doch wieder vergütet wird. Und überdies durfte *Mozart* doch voraussetzen und fodern, dass der darstellende Sänger wissen werde, welche Worte nnd Sylben er durch accentuirteren Vortrag zu heben, und welche dagegen fallen zu lassen habe.

Dass auch selbst einer der am meisten denkenden und raisonnirenden Tonsetzer unseres Vaterlandes, *C. M. v. Weber*, auf eben diese Weise von der Sache dachte, ist in seinem auch in der Cäcilia (B. VII, S. 24,) abgedruckten Briefe an den Ref. dieses, in den Worten beurkundet: „Was das Silbenklauben betrifft, so hoffe ich zu wis- „sen wie man deklamiren muss; aber gibts nicht Fälle, „wo die deklamatorische Wahrheit dem melo-

„dischen Fluss nachstehen muss? und umge-
„kehrt? — Wer Teufel ist übrigens unfehlbar? ich ge-
„wiss am allerwenigsten.“

Und wenn Ref. dieses, auch seinerseit diesem Glauben im Wesentlichen beipflichtend, an den hier vorliegenden Liedercompositionen einige, vom obigen Herrn Beurtheiler, wie es scheint, bezielte, doch nicht namentlich bezeichnete, die Betonung betreffende Einzelnheiten namentlich bezeichnen zu sollen geglaubt hat, um sowohl jenem, als auch dem Componisten, seine Aufmerksamkeit zu beurkunden, so versteht es sich eben darum jedenfalls von selbst, dass solche kleine Einzelnheiten einem Manne wie unserm *G. W. Fink* nicht als verschuldete Fehler angerechnet werden können; so wie wir auch überhaupt nie vergessen dürfen, dass der Componist dieser Lieder derselbe gleich begabte Dichter und zugleich Tonsetzer ist, dem wir, nebst einigen Instrumentalcompositionen, auch die genialen »Weinlieder« (Leipz. b. Peters) — die herziglieben »Volkslieder«*), sechs Hefte (Leipz. b. Kühnel;) — die innigen »Häuslichen Andachten«,**) drei Hefte (ebend.) — ferner die, auch unserm *C. Mar. Weber* so sehr lieb gewordenen »Sechs Lieder mit Pianof.« (Leipz. B. u. Härtel)***) — das schöne »Kindergesangbuch« †) zwei Hefte, (Leipz. bei Peters,) — verdanken, — derselbe Tongelehrte, dem wir, schon seit dem Jahre 1808 ††), als geistreichem und gelehrtem musicalischen Geschichtforscher, so vielfältige Aufschlüsse, als scharfsinnigem theoretischen Forscher so manche gelehrte Abhandlung, und als Redacteur der Leipziger allg. Mus. Ztg. so vielfältige Beleh-

*) Siehe Leipz. allg. mus. Zeitg. 1811, S. 176, 609, 193; 1812, S. 564; 1813, S. 519.
**) Ebend. 1811, S. 749; 1817, S. 711.
***) Ebend. 1812, S. 427.
†) Ebend. 1815, S. 201; 1816, S. 447.
††) Ebend. 1808, S. 193.

rung in allen Fächern des musicalischen Wissens, zu danken haben, und welchem auch die *Caecilia* *) schon vielfältige höchst schätzbare, theoretische und kritische, Beiträge verdankt.

*Die Redact.*

---

1.) **Der Rhein**, Volksgesang, Text von *Th. von Haupt*, für vier Singstimmen, Chor und Orchester-Begleitung, Op. 25; comp. von *Jos. Panny*. Ausgaben: Orchester (Partitur), Orchesterstimmen; — Militärmusik (Partitur); für vier Singstimmen allein, oder mit Clavierbegleitung; für eine Singstimme, mit Clavier- oder Guitarrebegleitung.

2.) **Kriegerlied**, mit deutschem, französischem und englischem Texte. Gedichtet von *J. Dürr*, in Musik gesetzt für Männer-Chor und Solostimmen, mit Begleitung des grosen Orchesters oder vollständiger Militärmusik; von *Ebendems.* Op. 26. Ausgaben wie oben.

3.) Scène suisse, **Concertino** pour le **Violoncelle**, entremêlé de thémes originaux de l'opéra Guillaume Tell de *G. Rossini*, avec accompagnement de grand Orchestre, ou Quatuor, ou Piano (u. s. w.); von *Ebendems.* Oeuv. 27. **)

4.) **Sonate** pour le **Violon**, sur la **quatrième Corde**, avec accompagnement de grand Orchestre; von *Ebendems.* Oeuv. 28.

Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen.

Die vorbezeichneten vier Werke sind das Erste, was Ref. von diesem Componisten bekannt geworden; er

---

*) Cäcilia, IX, 147; X, 241; XI, 75; XII, 127, 135.

**) Dieses Werk ist auch schon im XII. Bd. d. Cäcilia, Heft 48, S. 300 besprochen.

kannte diesen bis jetzo blos aus öffentlichen Blättern, in welchen sein nützliches Wirken gerühmt und einige seiner Werke vortheilhaft beurtheilt wurden. Nach genauer Bekanntschaft mit den vorliegenden finden wir jenes Urtheil im Allgemeinen bestätigt; es geht diesen Compositionen nicht ab, was doch am Ende allen Tonstücken Leben gibt: ansprechende Melodien, gute periodische Eintheilung und Modulationen zur rechten Zeit.

Das erste der genannten Werkchen ist zwar zunächst für die Bewohner des besungenen Rheines bestimmt, wird aber gewiss auch andern Musikfreunden, als heiterer Männergesang, Unterhaltung gewähren. Das Gedicht ist nicht ausgezeichnet; es fehlt demselben Zusammenhang der Ideen und an Klarheit des Ausdrucks; aber es ist munter, und sagt vom Vater Rheine viel Wahres und Schönes. Die Musik ist lebhaft und kräftig, und wird daher, vorgeschriebenermasen vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen. Einige Anklänge aus C. M. v. Webers Gesängen, z. B. die Aehnlichkeit mit dem Schwertliede am Anfang, hält man ihm wohl zu gut. — Die Begleitung mit dem Orchester, oder der vollständigen Militärmusik, muss, bei starkbesetztem Chore, seine Wirkung sehr erhöhen.

2.) Der Zweck eines Kriegerliedes kann mehrfach seyn; es kann dazu bestimmt seyn, den Krieger im Felde zum Kampfe, zur Ausdauer und zur Todesverachtung zu begeistern; es kann aber auch bestimmt seyn, den Söhnen des Vaterlandes und allen Vaterlandsfreunden in friedlichen Zeiten Aufmunterung und zweckmässige Unterhaltung zu gewähren. Von der letztern Art ist das vorliegende. Die Worte sind zwar ebenfalls nicht von grossem Gehalt, gaben aber wenigstens Veranlassung zu einer feurigen und besonders in ihrer Instrumentirung sehr wirksamen Musik. Das Gedicht ist, wie man zu sagen pflegt, durchcomponirt, und zwar mit mehren Wiederholungen, so dass es dadurch nicht sowohl als *Lied*,

sondern vielmehr als grösseres Gesangstück auftritt. Der Anfang, oder die Einleitung von 8 Takten, besteht in einer etwas wilden, kanonischen Nachahmung, die zugleich den Anfang des Gesanges bezeichnet, welcher mit allen Stimmen im unisono beginnt, worauf mehre Solo's mit dem Chore abwechseln. Besonders eingreifend ist das Solo des Tenors nach der Wiederholung des Anfangs, bei den Worten: „Lasst die Fahnen wehen" etc., welches die Trompeten einleiten. Die grösste Wirkung liegt hier in dem Uebergange: da die Trompeten nach dem Schlusse der vorangegangenen Periode in *d*-moll, keine Terz mit anschlagen, so bleibt die Tonart so lange zweifelhaft, bis die Waldhörner, nach dem Eintritt der Singstimme, dieselbe in *D*-dur (die Saiteninstrumente pizzicato) begleiten; die Wirkung ist ergreifend und muss den Krieger lebhaft an den feierlichen Augenblick erinnern, wo er im Felde die Fahnen wehen sieht, die er mit Blut und Leben vertheidigen soll. Es folgt nun ein Trugschluss in *B*-dur, in welcher Tonart aber nur vier Takte lang verweilt, und ohne Weiteres kühn wieder in *A*-dur und dann in *D*-dur zurück modulirt wird. Da Kühnheit dem Krieger meistens sehr wohl ansteht, so würde es unrecht seyn, gegen diese kühne Modulation etwas einzuwenden. — Nachdem nun die Anfangsworte:

„Auf, ihr tapfern Brüder,
Schliesst die Kette wieder"

recht eindringlich wiederholt, und nach heutigem Geschmacke noch mehre verminderte Septimenaccorde angewendet worden sind, schliesst das Orchester mit einem langen, heitern Ritornell. (Angehängt ist die Partitur der Singstimmen mit englischem Texte.)

Recht freundlich hat der Verleger dieses Werk ausgestattet. Hübscher Druck, schönes Papier, mit buntfarbigem Umschlag; doppelter, schöngestochener Titel.

3.) Da die Menge der Compositionen für das Violoncell bei weitem nicht so gross ist, wie für manche andere Instrumente, wo das musikalische Publikum fast

überreichlich mit neuen Werken versehen wird: da wir sogar finden, dass das Repertorium der Tonstücke, welche ausgezeichnete Violoncellisten in der Regel vortragen, sich in einem sehr kleinen Zirkel von Componisten herum dreht: so müssen wir es dankbar anerkennen, wenn mehre Tonsetzer für dieses Instrument zu schreiben anfangen.

Die vorliegende Schweizerscene reiht sich nun zwar nicht den Werken der bekannten grossen Künstler auf diesem Instrumente an, indem sie nicht die Mannigfaltigkeit und Originalität in den Passagen darbietet, wie man sie bei jenen findet; dagegen ist sie aber auch nicht so schwer vorzutragen, als jene, enthält viele schöne Melodieen und ist im Ganzen sehr zweckmäsig und wirksam angeordnet. Die Beimischung der Rossinischen Thema's ist zeitgemäss und wird dem Werke um so mehr Freunde erwerben. Der erste Abschnitt besteht aus einem Recitativ, dessen Einleitung, *h*-moll, nichts zu wünschen übrig lässt, und wobei auch eine Posaune und grosse Trommel, letztere jedoch nur wirbelnd, mitwirken. Die Solostimme tritt mit einem Trugschluss, welcher durch ein Verlieren ins Pianissimo vorbereitet wird, plötzlich mit dem, *ff* angeschlagenen, verminderten Septimenaccord (eis) sehr originell ein, und fährt, gesangähnlich, in ernsten Tönen fort. Diesem schliesst sich an: Andante religioso, *G*-dur, wobei der Spieler seine Kraft in fester Haltung des Tones bewähren kann. Eine begleitende Glocke, die sich in einzelnen Klängen dabei hören lässt, verstärkt den Effect ungemein. Dem folgt ein Andantino in *Es*-dur, mit dessen zarter und gesangreicher Melodie sich zuletzt ein obligates Clarinett vereinigt. Ein ziemlich langes, aber unbedeutendes Tutti wird nun hier angereiht, worauf endlich ein recht liebliches Thema, Allegretto grazioso in *G*-dur, eintritt und, mit drei Variationen und Coda, den Beschluss macht, wobei der Violoncellist noch einige Fertigkeiten zu entwickeln Gelegenheit hat. Da das Ganze, wie gesagt, nicht zu schwie-

rig auszuführen ist, so kann es um so mehr auch minder Geübten mit Recht empfohlen werden.

4.) Diese Sonate ist also in der Manier des Wundermannes Paganini geschrieben, der übrigens, wie wir nunmehr wissen, in seiner frühern Zeit, gleichsam nur zum Scherz, in einem gewissen Zirkel ein ganzes Tonstück auf einer Saite spielte; und weil dies Beifall fand und er es in einer Art auszuführen vermag, wie kaum ein Anderer: so gibt er auch noch gegenwärtig seinen Vorträgen dadurch mehr Abwechslung. Auch ist nicht zu läugnen, dass der eigenthümliche Ton, welcher dadurch der Geige entlockt wird, der etwas Leidenschaftliches, selbst Weinerliches, von Natur an sich trägt, die Mannigfaltigkeit der Tonfarben dieses Instruments noch vermehrt. Dass diese nun auf alle Weise von den modernen Componisten benutzt werden, ist in der Ordnung. Aber mehre ganze Tonstücke in dieser Art herauszugeben, finden wir dennoch nicht gerathen; denn dadurch, dass sie einsaitig vorgetragen werden müssen, werden sie doch auch zugleich einseitig. Indessen soll durch diesen Ausspruch die Herausgabe dieser Sonate nicht gemissbilligt werden. Die Sache der besondern Cultur der G-Saite ist neu, und manchem Geiger, der diese Cultur ebenfalls vornehmen will, kann damit ein Dienst geschehen; denen aber, welche sich schon mit der Paganinischen Schule befreundet haben, wird sie willkommen seyn; und diese werden auch wissen, wie Sätze wie folgender

auf der G-Saite schön herauszubringen sind.

Die Composition an sich ist lobenswerth: sie ist fast ganz Melodie, und diese ist dem leidenschaftlichen Charakter gemäss gehalten, wie er zu einem solchen Ton-

stücke erforderlich scheint. Sie besteht aus einem Recitativ, Andantino consentimento, und dann aus einem Thema mit einigen Variationen.

*J. A. Gleichmann.*

---

Der Rhein, Volksgesang, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen, mit oder ohne Clavierbegleitung, von *Jos. Panny.* Op. 25. Pr. 1 fl.

Derselbe Gesang für Eine Singstimme mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung. Mainz und Antwerpen bei Schott. (Derselbe Gesang auch mit Orchester- oder Harmonie-Begleitung.)

Referent, der nur Zeuge von der Aufführung der erstern vierstimmigen Behandlungsweise und des die Strophen schliessenden, theils kleineren, theils allgemeinen Chors, gewesen ist, hat — was bei so vieler neuern Musik gar nicht der Fall war — sein Gefühl kräftig und wohlthuend angesprochen gefunden, und bei sich selbst die Bemerkung machen müssen, dass wahrhaft deutscher Gesang eine Innigkeit zum Grundcharakter hat, die sich von jener ausländischen Weichlichkeit, welche mehr sinnliche Erregung, als Erfassung des Gemüths, beabsichtigt und erreicht, eben so entfernt hält, als wahre Begeisterung von der so oft affectirten Genialität, die auf noch nie gehörten Melodieen studirt und, eben weil das Bestreben so sichtbar wird, nüchtern lässt.

Alles was Referent bisher von Herrn Panny gehört hat, ist ihm vollständiger Beweis gewesen, dass dieser Tonsetzer nicht componiren will, sondern componiren muss, weil ihn der Genius treibt, und — das Kennzeichen wahren Genies — einmal sich gar nicht darum kümmert, was die Leute dazu sagen, wenn er seinen eignen Gang geht, und sodann nicht in künstlichen, bestechenden Tonfiguren, sondern in einfachen Melodieen

und mit wenigen Mitteln die Seele des Zuhörers durchdringt. Inmitten seiner kräftigen Sätze spricht oft ein Geist absichtsloser Wehmuth heraus, welche jene Sehnsucht (die alle wahre Kunst mehr oder weniger erregt) nach Etwas, das in den Bedingungen dieses Lebens nicht gegeben ist, aus der Tiefe des Herzens heraufruft, und welche vielleicht das sicherste Kennzeichen der eigentlichen Poesie in allen Kunstgattungen seyn mag.

Herr Panny hat, in ganz eigenthümlicher Behandlungsweise, Strophengesänge mit vollem Orchester und ganz besonders ergreifender Instrumentirung, hier in Mainz gegeben. Die Grösse der Würkung auf das Publikum mochte besonders mit in der leichten Fasslichkeit der Chöre liegen, die, für den nicht eigentlich musikalischen Theil der Zuhörer, bei sonst höchst gelungenem und vortrefflichem, fugirten oder streng gehaltenen Chorgesange, häufig ganz unverstanden und daher auch ungenossen bleiben, und lediglich auf den Kenner berechnet sind. Da der grössere Theil der musikalischen Welt in neuster Zeit unglaublich irre geleitet und durch charakterlose Musik verwöhnt ist, so bleibt es eine sehr schöne Aufgabe für tüchtige Componisten, sich einmal wieder des armen Volks zu erbarmen, und durch ähnliche Bestrebungen, wie Herr Panny, künstlerische Gerechtigkeit zu üben. Referent weiss sehr wohl, dass sich einzelne Gesellschaften hie und da gebildet haben, um das Verlorne wieder aufzusuchen, und die bestäubten Partituren alter Klassiker wieder zu Ehren zu bringen, welche über dem, fast mit Verachtung der wahren Kunst aufgetischten und in geldgieriger Eile gefertigten, fremden Leichtsinn heutiger Opernkost ganz in Vergessenheit gerathen sind; allein diese Gesellschaften sind einmal geschlossene und suchen sich sodann durch alte Musterwerke emporzubilden, welche denen nur erst Genuss gewähren können, die die musikalischen Vorhallen schon durchlaufen haben.

Der oben angezeigte Volksgesang wird überall, wo er sich hören lässt, willkommen seyn, allein es war weniger der Zweck des Referenten diese verdienstliche Arbeit besonders herauszuheben, als das musikalische Publikum auf ihren Verfertiger überhaupt aufmerksam zu machen.

*Dr. Aab.*

---

1.) Cantabile et thème varié, suivis d'un Allegretto, pièce facile pour le Violoncelle, av. accomp. de deux Vlons., Alto et Basse; par *Bern. Romberg*. Op. 50. Pr. fl. 1. C. M. = 16 gr.

2.) Dasselbe Werk, blos mit Pianof. Begleitung. Pr. fl. 1. C. M. = 16 gr.

3.) Concertino, pièce facile, pour le Violoncelle, av. acc. de 2 Vlons., Alto, Flûte, 2 Hautb., 2 Bassons, 2 Cors et Basse; par *Bern. Romberg*. Op. 51. Pr. fl. 2. 30 kr. = Rth. 1. 16 gr.

4.) Dasselbe Werk, blos mit Pianofortebegl. Pr. fl. 1 C. M. = 16 Gr.

5.) Quatrième Collection d'airs Russes, variés pour le Violoncelle, av. acc. de 2 V., A. et B., Fl., 2 Hautb., 2 Bassons et Timb.; par *Bern. Romberg*. Op. 52.

6.) Dasselbe mit Pianofortebegl. Pr. fl. 1. C. M. = 16 gr.

Sämmtl. bei Haslinger in Wien,

Was wir erst vor ganz Kurzem (vorstehend S. 60) über das ganz allerliebste Divertimento op. 46. desselben grossen Meisters zu rühmen gefunden, findet alles in den vorstehend erwähnten neueren Compositionen sich wieder. Namentlich kann man, im Interesse all derjenigen Freunde des Violoncells, welche, ohne grossen mechanischen Schwierigkeiten gewachsen zu seyn, doch mit Präcision, mit Reinheit, mit Geschmack und selbst mit Grazie vorzutragen vermögen, es nicht genug mit Freude und Dank erkennen,

wie der seines Instrumentes so unumschränkt mächtige, jede Schwierigkeit in so unnachahmlich grazioser Leichtigkeit verschleiernde Virtuose es so schön versteht, sich dem Bedürfnisse derjenigen Künstler und Kunstfreunde anzuschliessen, welche grössere mechanische Virtuosität entweder nicht besitzen, oder es etwa vorziehen, minder anspruchvolle, aber dafür desto ansprechendere Solostücke in Concerten oder Privatzirkeln vorzutragen, und dadurch sich mehr Wohlgefallen als Bewunderung zu erwerben.

Das Gesagte, vorzugsweise von den unter Nr. 1, 2, 3, 4, genannten Werken geltend, gilt auch von Nr. 5 und 6, mit dem geringen Unterschiede, dass diese Variationen ein Wenig schwerer sind.

Obgleich sämmtliche Werke ein ausführlicheres Lob als das vorstehende verdienten, so halten wir ein solches doch für überflüssig bei Compositionen, welche sich so sehr theils schon durch sich selbst, theils durch den grossen Namen ihres Verfassers, empfehlen. — Stich und Papier sind ausgezeichnet schön. *Rd.*

---

*Olimpia*, grosse Oper in 3 Acten, in Musik gesetzt — vom Ritter *Spontini*, in vollständigen Clavierauszug eingerichtet vom Componisten, mit deutschem und französischem Texte. Zweiter Act.

Desgl. dritter Act *).

Berlin, in Ad. M. Schlesinger's Buch- und Musikhandlung. Preis: II. Act. 4 Rthlr. 12 gGr. III. Act 5 Rthlr.

Das herrliche Werk selbst haben wir bereits früher ausführlich und seinem hohen Werthe gemäss besprochen **),

---

*) Durch Versehen verspätet.

**) Caecilia, II. Bd. (Heft 5) S. 1—27; nachgedruckt mit wenigen Auslassungen im Freimüthigen Nr. 53 und 54 v. 17 u. 18. Mz. 1825, S. 212 flgg. u. S. 215 flgg.

auch den früher erschienenen Clavierauszug des ersten Acts bereits nach Würden gerühmt *). Das dort Gesagte gilt nun auch von den hier angezeigten Abtheilungen, und so darf die musikalische Welt sich zur Vollendung dieser Herausgabe Glück wünschen, auf welche der Verleger auf den ersten, so wie auch auf die folgenden Acte rühmenswerthe Sorgfalt verwendet hat **).

*D. Rd.*

---

*) Caecilia III. Bd. (Heft 9) S. 51.

**) Wir haben gelegenheitlich unserer in der vorstehenden Note erwähnten Anzeige des ersten Acts S. 53 die Bemerkung gemacht: »Die Auflage, in hoch-»Folioformat, ist schön und wohl splendid zu nen-»nen, dafür aber auch der Preis für diesen ersten »Act, (freilich 170 grosse Folioseiten,) nicht eben ge-»ring.« Es hat hierüber der Herr Verleger uns die briefliche Mittheilung und Gegenbemerkung gemacht: der Preis, à $3\frac{1}{2}$ Gr. pr. Bogen sei keineswegs hoch zu nennen. Um jedes Missverständnis abzuschneiden, erwähnen wir daher hier eigens, dass der Preis des ersten Actes 6 Rth. = 144 Ggr. für 170 Gross-Folioseiten = $42\frac{1}{2}$ Bogen, also etwas weniger als 4 gGr. pr. Bogen beträgt, für die zwei letzten Acte aber 9 Rth. 12 gGr. = 228 Gr. für 230 Seiten = $57\frac{1}{2}$ Bogen, also gleichfalls etwas weniger als 4 Gr. pr. Bogen, — und der Preis des Ganzen zusammen $15\frac{1}{2}$ Rthlr. = 360 gGr. für 400 Seiten = 100 Bogen, also überhaupt Etwas weniger, als 4 gGr. pr. Bogen.

Dass um diesen Preis die Verehrer der Spontinischen Muse eine sehr schöne, vorzüglich correcte und vollständige Ausgabe erhalten, haben wir bereits ausgesprochen.

Zur Vergleichung des angesetzten Preises mit den gewöhnlich laufenden Ladenpreisen, theilen wir übrigens unsern Lesern hier gelegenheitlich die nachstehende, uns von einem in diesem Fache genau unterrichteten Manne mitgetheilte, Tabelle der jetzt üblichen Ladenpreise mit.

*Simrock* setzt Nachstich pr. Bogen 50 Cent. = circa 14 kr. = 3 Ggr. Eigenthum etwas höher.

*Leipzig* hat 4 gr. pr. Bogen, oft auch mehr, Nachstich manchmal nur [illegible]gr.

*André* 15 — 16 — 18 kr. pr. Bogen.

## Galerie des musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, par *F. J. Fétis*. Livr. 1, 2, 3. Paris et Bruxelles. (Vergl. Cäcilia VIII. Bd., S. 119.)

Beurtheilt von

Herrn Professor *G. C. Braun* und Herrn Galeriedirector Dr. *M. Müller*.

Nicht allein in musicalischer, sondern auch in malerischer und lithographischer Hinsicht nimmt das vorliegende Werk vorzügliches Interesse in Anspruch.

Die zeichnenden Künste haben durch die Erfindung der Lithographie, und bei dieser besonders durch die Anwendung des Kreidedrucks, eine neue Vervollkommnungsstufe erstiegen. Der beschwerliche Mechanismus des Grabstichels erfodert schon an und für sich eine höchst mühselige Uebung; nur Wenigen gelang es, die damit verbundenen Schwierigkeiten zu überwinden und sich zu wahrhaft artistischen Leistungen zu erheben. Das in Linien oder Punkten bestehende Mittel aber, den Schatten darzustellen, verführte bisher auch den blossen Zeichner zu ähnlichen glänzenden Strichen und schimmernden Punkten einer conventionellen Manier, welche jedoch wohl eben so sehr gegen die Wahrheit der Schatten streitet, als die aus Buchstabenschrift zusammengesetzten Zeichnungen *). Durch die Lithographie ist die Ver-

---

*Schott* 12 — 14 — 15 kr. pr. Nachstich, 15 und 16, auch 18 kr. Eigenthum.

*Wien* auch 15 à 18 kr. pr. Bogen.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Paris* 1 | Bogen | 1 fs. | 50 | auch noch theurer. |
| 2 | » | 2 » | 25 | |
| 3 | » | 3 » | — | |
| 4 | » | 4 » | — | |
| 5 | » | 4 » | 50 | |
| 6 | » | 5 » | — | |

*) Es werden sogar öfters Portraite berühmter Personen zum Verkauf angeboten, deren Züge in der Nähe betrachtet aus zusammenhängender Schrift bestehen. *M.*

vielfältigung der Zeichnungen von solchem Nothbehelfe unabhängig geworden, da durch die Kreidezeichnung die Gradation des Schattens ohne alle Unterbrechung gegeben, und so Alles geleistet werden kann, was bisher nur unvollkommen in der Aquatinta- und geschabten Manier, wobey ein zu schwieriges Mittel zwischen den Willen des Künstlers und seine Ausführung trat, erreicht wurde.

So haben wir seit der Erfindung der Lithographie eine Menge höchst vortrefflicher Abdrücke nach Zeichnungen und Gemälden gesehen, die oft den, nach eben den Originalen früher bearbeiteten vortrefflichen Kupferstichen den Rang streitig machen.

Wenn demnach die Gebrüder *Boisserée* und *Bertram*, durch die vortrefflichen, grösstentheils von *Strixner* gezeichneten Nachbildungen ihrer Gemälde, dem Zeitalter dieser Erfindung ein würdiges Denkmal in Teutschland gesetzt haben, so blieb auch in Frankreich die Vervollkommnung der lithographischen Kreidezeichnung nicht zurück, und manche in Paris erschienene Abdrücke sind bis jetzo noch von keiner andern Nation übertroffen worden. Unvergleichlich sind in ihrer Wirkung die vollkommensten lithographirten Arbeiten der Franzosen, ohne Tonplatten, blos auf chinesisches Papier abgedruckt.

In dieser Art sind seitdem unzählige Werke erschienen, wodurch unter andern auch das Andenken berühmter Personen der Vor- und Mitwelt den Nachkommen recht lebendig überliefert werden wird; so seit einigen Jahren: die Iconographie des Contemporains, die Iconographie des célèbres Etrangers, die Galerie des Généraux français, die der Médecins célèbres u. s. w. Sie machen Anspruch auf den ungetheiltesten Beyfall und können, ohne Nachtheil, mit dem berühmten Portraitwerke von *van Dyck* verglichen werden, welches bisher einzig in seiner Art war, um so mehr, als die lithographische Behandlung

weit geeigneter zu Portraiten ist, als die bey diesem angewendete Manier des Grabstichels und des Scheidewassers.

An die gedachten Sammlungen schliesst sich nun auch unser vorliegendes Werk, die Galerie des Musiciens célèbres an. Es ist ein eigentlicher Ehrentempel zur Erhaltung des Andenkens grosser, mit Genie begabter Tonkünstler aller Nationen, und wird in dieser Hinsicht für immer die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt verdienen, um so mehr, da die Ausführung der Bildnisse in den bis jetzo vorliegenden drey ersten Lieferungen von denselben Künstlern besorgt wurden, deren Hand auch die vorgedachten Werke zierte, und die, diesem Kunstzweige ausschliesslich lebend, sich eine ausserordentliche Leichtigkeit und Uebung in der Darstellung erworben haben, so dass sie das Characteristische eines guten Gemäldes täuschend wiederzugeben im Stande sind.

Wir wollen die Blätter der nunmehr vorliegenden drei ersten Lieferungen der Reihe nach betrachten.

Die erste Lieferung enthält, wie bereits in der früheren Anzeige der Sammlung (Caecilia Bd. III, S. 119) erwähnt worden, die Bildnisse von *Gluck*, *Viotti*, *Méhul* und *Garat*.

I.) *Gluck*, gezeichnet von *Maurin ainé*. Man sieht es der Zeichnug sogleich an, dass sie nach einem guten Oehlgemälde ausgeführt seyn muss; sie ist völlig rund modellirt und, bis in die kleinsten Einzelnheiten, wahr in den Farbentönen. Rock, Pelzkragen und Handkrause ganz nach dem Leben, vor allem aber das von Blatternarben zerrissene Gesicht dennoch kräftig und in harmonische Uebereinstimmung gebracht. Der Maler dieses Bildnisses *) hat es verstanden, die Seele des vortrefflichen

---

*) Leider ist sein Name unter dem Bilde nicht angege-

Künstlers auch durch seine nicht günstig geformten Züge durchblicken zu lassen, wozu der begeisterte Blick nach oben sinnreich gewählt ist.

II.) *Viotti*, gezeichnet von demselben Meister. Die Ausführung dieses Blattes ist wahrhaft glänzend zu nennen; das weisse Haupthaar zeigt sich im richtigsten Lokaltone durch dunkele Gesichtsfarbe, besonders um die Gegend der Nase; überhaupt ist der Kopf wohlgerundet, von kräftigem Ausdrucke, und das Beywerk mit grosser Leichtigkeit behandelt, bis zum Orden der Ehrenlegion, der ganz frey auf der Spitze der Rockklappe schwebt.

III.) *Mehul*, gezeichnet von *Maurin*, (Bruder des erstern?) Einer der kräftigsten Köpfe der Sammlung, mit dem übrigen Beywerke in einem dunkeln ernsten Tone gehalten, wobey das Korn der Kreide bis in die tiefsten Schatten offen und durchsichtig bleibt, eine Schwierigkeit, die nicht immer so gut überwunden wird. Nur die Haare sind, mit etwas zu langen Linien, in Manier ausgeartet, und eben so ist die Contourlinie an der Nase auf der Lichtseite auffallend scharf gezogen.

IV.) *Garat*, gez. von *A. Maurin*. Der Kopf ist im Profil, vermuthlich nach einer blosen Zeichnung, dargestellt, wobey der geöffnete Mund ihm einen gewissen Anstrich von Taubheit gibt. Auch erscheint das Ohr zu den übrigen etwas starken Zügen zu schmal und schwach, sonst ist die Ausführung auch dieses Blattes recht lobenswerth; nur hätten die Kreuzschraffirungen am Rocke, nach den vorhin erläuterten Ansichten, als dem Wesen einer Kreidezeichnung auf Stein widersprechend, vermieden werden sollen.

---

ben, sondern blos der Zeichner. Warum pflegt man nur so höchst selten die Namen der Maler unter den Bildnissen angegeben zu finden? Es würde das Interesse am Bilde um Vieles erhöhen, und dasselbe dem Kenner in doppelter Hinsicht werth machen. *M.*

Die zweyte Lieferung steht, in Hinsicht des artistischen Werthes der gewählten Bildnisse, der höchst vollendeten Steinzeichnung und des reinen Abdruckes, der ersten völlig gleich. Mit *Grétry* beginnt dieses Heft und schliesst mit *Joh. Sebastian Bach*, in die Mitte fassend *J. L. Dussek* und *Arcangelo Corelli.*

V.) *André Ernst Modest Grétry* war geboren in Lüttich 1741, 11. Febr. von einem armen Musiker an der Collegialkirche von St. Dionys. Eine schwache Körperanlage schien ihm ein kurzes Daseyn zu versprechen, indess lebte er lange und war selten krank. Im 6ten Jahre wurde er als Chorknabe bey der Collegiale unterrichtet, und bey einer knechtischen Lehrmethode gingen seine musikalischen Fortschritte sehr langsam von statten, so dass man sogar verzweifelte, ob er je Musik erlernen werde. Ein merkwürdiges Beispiel, wie eine schlechte Lehrart allen Geistesschwung selbst eines entschiedenen Talents lähmen kann! Endlich bekam er in *Leclerc* einen bessern Lehrer, und eine Gesellschaft italiänischer Sänger, welche nach Lüttich kam, führte die Opern von Pergolese, Buranello, und andere auf, ein Ereignis, das auf die Entwickelung des jungen Talents den günstigsten Einfluss hatte. *Grétry* begann nun sogleich selbst, sich im Satze zu üben und schrieb ein Motett zu 4 Partien, und eine Art musikalischer Fuge verschaffte ihm den Vortheil, dass ihn *Renekin*, Organist an der Hauptkirche, dann *Moreau*, den Contrapunkt lehrten, wobey er aber Ungeduld und den Drang des eignen Schaffens so fühlte, dass er sechs Symphonien machte, welche mit Erfolg aufgeführt wurden. Hier wird mit Recht die Bemerkung gemacht, dass *Grétry* in einem Alter, wo noch Leidenschaften und Triebe zu stark sind, erst die Anfangsgründe erlernte und desswegen immer in der Kunst des Schreibens zurückblieb und sich nicht leicht ins Neue finden konnte.

Im 18ten Jahre trieb ihn sein Eifer nach Rom, wo er, unter *Casali's* Leitung, vier bis fünf Jahre Contrapunkt studirte. Doch sein Hang zum dramatischen Ausdruck

herrschte auch hier wieder vor und hinderte ihn, mit Gründlichkeit das ihm Fehlende zu treiben. Er componirte Einiges mit Beifall, aber die Partitur von *Monsigny's* Rose und Colas, welche ihm ein Secretär der französischen Gesandtschaft geliehen hatte, bestimmte plötzlich seinen künftigen Beruf: die komische französische Oper ward seine Leidenschaft. Im Jahr 1767 verliess er, nach 9jährigem Aufenthalte, Italien, kam nach Genf, wo er Isabelle und Gertrude schrieb, endlich aber, von *Voltaire* ermahnt, gradezu an den Erndteplatz höheren Ruhms, nach Paris sich wandte.

Aber die Lorbeern grünten ihm auch hier nicht sogleich. Zwei Jahre lang zog er sich im Dunkel unrühmlich hin. Kein ausgezeichneter Dichter wollte für ihn schreiben. Endlich übergab ihm denn doch ein eben so unbekannter Poet, als er Tonsetzer war, die Oper: *Les Mariages samnites.* Aber welches Missgeschick! bei der Aufführung vor dem Hofe missfiel das Stück gänzlich, und *Grétry* litt dabei, wie der Vater eines peinlich verurtheilten Kindes, schon vor der Aufführung. Er schreibt darüber: „Es gehört eine geübte Feder dazu, um das, was auf den Mienen der versammelten Musiker lag, zu schildern; eine eisige Kälte herrschte überall; wenn ich, während der Ausführung, mit meiner Stimme oder mit Gebärden diese fühllose Masse wieder aufregen wollte, so hörte ich zu meinen Seiten Gelächter erschallen." Aber, unter den vielen Hörern war Ein Kenner: der Graf *v. Creutz*, Schwedischer Gesandter, nahm sich des Verlassenen an und bestimmte *Marmontel*, ihm die kleine Comedie: Der Hurone, zu übergeben. Die Ausführung gelang, und nun boten den folgenden Tag 6 Dichter dem Tonkünstler ihre Werke an. — Der leichte anmuthige Ton der Arien verkündete schon *Grétrys* Talent für das Ausdrücken der Worte, aber die musikalischen Formen hatten noch keine Eleganz.

Einige Monate darauf erschien *Lucile*, worin sich ein allgemein bekanntes Quartett befindet: Ou peut-on

être qu'au sein de sa famille? Dann aber setzt ihn sein *Tableau parlant* in den Rang der ersten Künstler, und es hat den Meister überlebt. *Sylvain, les deux avares, et l'Amitié à l'épreuve* erschienen 1770, und im Jahre darauf *Zémire et Azor*, voll der glücklichsten Motive und einer dichterischen Geistesfrische. Nichts ist eleganter als die Arie: Les esprits dont on nous fait peur. Auf *L'Ami de la maison* folgte *Rosiere de Salenei* im J. 1774, frisch, edel, dramatisch, worin die Arie *Ma barque legère.*

Für die lyrische Tragödie war Grétry nicht geboren. Er konnte den hohen Ton keine 5 Akte hindurch halten, obgleich er im Einzelnen Ausdruck hatte. Daher gelangen ihm solche Werke wie *Céphale et Procris*, *Andromaque* u. a. wenig. Indess erhöhten seinen Ruf die Erzeugnisse: *Le jugement de Midas*, *l'Amant jaloux*, *les Evénemens imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette*, *l'Epreuve Villageoise* (1784), und vor allem *Richard-Coeur-de-Lion* (1785). Letzteres brachte ihn auf den Gipfel, so dass er in der komischen Oper seitdem in Frankreich keinen Nebenbuhler fand. *La Caravane du Caire*, *Panurge* und *Anacréon chez Polycrate* gaben der Oper eine Art Mittelgattung, und *Panurge* ist eine Opera buffa.

Indessen bildete sich während der Revolution durch *Mehul* und *Cherubini* ein neuer Geschmack in der Musik, welcher, stärker in der Harmonie, reicher in der Instrumentirung und kraftvoller, die Erzeugnisse *Grétry's* mehrere Jahre von der Bühne verdrängte. Dies erweckte seine Eifersucht, und er quälte sich, in der neuen Manier zu arbeiten, welches aber steif und dürftig ausfiel.

Der berühmte Acteur Elleviou brachte aber die Opern *Grétry's* wieder zu Ansehen, und seitdem gefallen sie beständig. Sein Hauptverdienst besteht in dem Gesang und im musikalischen Ausdrucke der Worte, wobey er, in's Kleine gehend, die Wirkung der Massen vernachlässigte.

Nach vielen Verlusten in der Revolution gab ihm *Napoleon* ein Jahresgehalt von 6000 Francs, und der Er-

trag seiner Stücke entschädigte ihn völlig. Frau und Kinder überlebend, (er hatte eine Tochter, welche die Musik von *Le Mariage d'Antonio* und *Louis et Toinette* schrieb), war sein letzter Aufenthalt die Einsiedelei von *J. J. Rousseau*, wo er auch im Jahre 1813 den 24. Sept. starb. Sein Körper wurde nach Paris gebracht und von allen Arten Künstlern und Gelehrten feierlich bestattet am 27. September.

Das hier abgebildete Gesicht, gezeichnet von *Maurin*, trägt die Lebhaftigkeit des Geistes, die Unruhe seines Schaffungstriebes, so wie zugleich mehr das Zierliche als Grossartige seines Styles. Dabey ist satyrische Laune und Feinheit in den Falten um Mund und Wangen, so wie in dem etwas zugedrückten Auge sichtbar. Er ist für die Musik ganz der Repräsentant seiner Zeit und seines Volkes (denn obgleich er Niederländer war, so gehört doch die Art seiner Bildung Frankreich an), die in einem gewissen Modegeschmack sich gefiel, und zum Reincharakteristischen und Grossen weder Kraft noch Liebe hatte.

Die etwas geschlossenen, gegen die sichtlichen Eindrücke verwahrenden Augenlieder scheinen übrigens recht eigentlich den Künstler zu charakterisiren, der blos in weichen Harmonien lebt und leben will.

Auch dieses Bildniss ist zart und verständig gehalten, so dass man darin den weichen gefälligen Pinsel des Originals vollkommen erkennen kann. Dieses Bild ist übrigens das erste und einzige, auf welchem der Name des Malers, *Robert Lefebre*, angegeben ist.

VI.) *J. L. Dussek*, geboren zu Czaslau 1761 und gestorben 1813, der Meister, welcher das Pianoforte zuerst siegreich über andere Instrumente erhob und treffliche Compositionen für dasselbe lieferte. — Das vorliegende Bild ist ebenfalls von *Maurin* gezeichnet. Vermuthlich nach einer blosen Bleistiftzeichnung, denn der Kopf ist zwar gehörig charakterisirt, aber ganz ohne malerische

Haltung; nur im Rocke zeigt sich das schöne Helldunkel, welches diese Kreidezeichnungen gewöhnlich auszeichnet; auch ist der ganze Körper im Verhältniss zum Blatte etwas zu gross und breitschulderig, wodurch dann im Ganzen dieses Bildniss gegen die übrigen gar zu materiell absticht.

VII.) *Arcangelo Corelli*, geb. 1653 zu *Lusignano*, gleich berühmt als Violinist wie als Tonsetzer, von welchem, — so sagt der Herausgeber — Mattheson, (man sieht, die Franzosen fangen an Werth auf teutsches Urtheil zu legen,) — von welchem Mattheson, der sonst kein Complimentenmacher war, doch behauptete, er sey der Fürst aller Tonkünstler, und den Gasparini *Virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi* nannte. Einige Anecdoten von ihm beweisen die Sanftmuth und doch das Selbstgefühl dieses edlen Mannes. Einst liess er sich in einer sehr zahlreichen Versammlung hören, bemerkte aber, dass jeder sich zum Plaudern anschickte; da legte er seine Violin mit der Aeusserung nieder, er fürchte die Unterhaltung zu stören. Natürlich verschaffte ihm dies augenblickliche Stille. Ein andermal spielte er vor Händel die Ouverture der Oper: „der Triumph der Zeit" von diesem Tonsetzer. *Händel*, unwillig, dass er sie nicht in seiner Manier spielte, entriss ihm mit seiner gewohnten Heftigkeit die Violine und begann selbst, sie zu spielen. *Corelli* sagte ruhig zu ihm: „Mein lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Style, darauf verstehe ich mich nicht."

Das hier vorliegende Bild *Corelli's* ist ebenfalls von *Maurin*. Auffallend beweiset es, welch einen günstigen Einfluss ein gutes Original auf die danach ausgeführte Zeichnung bewährt; mit wahrer Lebendigkeit hebt sich hier der Kopf vom Papier, und die Augen scheinen zu erglänzen. Nur im Munde und in der Nase sind vielleicht die Kraftstriche zu sehr als Linien behandelt. Die Perüke und das übrige Beywerk sind ebenfalls wieder

mit der gewohnten Meisterhaftigkeit behandelt; besonders die beiden herabhängenden weissen Kragenzipfel.

VIII.) *J. S. Bach*, geb. 1685 zu Eisenach, gezeichnet von *Maurin ainé*.

Eine gewisse steife Accuratesse im Anzuge, der sich in den meisten teutschen Bildnissen jener Zeit wiederfindet, bestärkt uns in der Ueberzeugung, dass die hier dargestellten, einem biedern ordnungsliebenden Manne angehörenden Züge, nach dem Leben entworfen sind. Auch an diesem Bilde ist die Ausführung sehr lobenswerth: nur fallen die Haare unten an der Perüke etwas zu dick aus, so dass sie starkem Messingdraht gleichen.

---

Die dritte Lieferung enthält wieder vier Bildnisse: *Beethoven*, *Lulli*, *Angelica Catalani* und *Palestrina*.

IX.) *Beethoven* (*Ludw. Van-*), geboren 1772 zu Bonn, wo sein Vater Musiker an der Kapelle des Kurfürsten von Cöln war. Die ersten Grundsätze seiner Kunst erlernte er von dem Hoforganisten Neefe und machte so rasche Fortschritte, dass er bald die Vorspiele und Fugen von J. S. Bach correkt spielen konnte. Wir bemerken also hier gleich anfangs, dass Beethoven mit ächter Kernmusik, und zwar mit der heiligen, bekannt wurde, wodurch wohl die Fundamente zu seinem grossen Styl gelegt wurden, den man die Anwendung der höchsten Freiheit im Gebrauche der Kunstmittel zum Zwecke innerlicher, genialer Ton-Vorstellungen nennen könnte. Schon im 11ten Jahre fühlte er den Trieb, selbst hervorzubringen, und Sonaten, ein Marsch und Arien für das Piano kamen zu Speier und Mannheim 1783 heraus. Man bemerkt in diesen ersten Erzeugnissen, obwohl er sie nicht anerkennen wollte, trotz des Unzusammenhängenden in den Ideen, doch etwas Ungewöhnliches. B. vervollkommnete indess sein Pianospiel und besonders das Improvisiren, worin ihm noch Keiner gleichkam. Lange blieb Beethovens unter einer etwas rauhen trübseligen

Hülle verschleierter Geist unbeachtet, bis ihn der Kurfürst im J. 1792 mit einer Pension nach Wien schickte und ihn Haydn empfahl, der aber in ihm immer nur den Clavierspieler bemerken wollte. Doch unterstützte er, nach der Güte seines Charakters, den Künstler wo er konnte und empfahl ihn, als derselbe Wien 1795 verliess, an Albrechtsberger in London, den geschicktesten Contrapunktisten von Deutschland. Dennoch war der geistige Typus bei Beethoven schon so weit festgestellt, dass die Correctheit seines Meisters dennoch an dieser Eigenthümlichkeit nicht mehr haften wollte und eine vollkommene Reinheit des Styls nie mehr für ihn zu erringen war. Im Jahr 1801 verlor er seinen Beschützer, den Kurfürsten von Cöln (der gleich den übrigen geistlichen Kirchenhäuptern den Künsten gewogen war), und musste nun auf eignen Erwerb denken. Aber sein finstres, herbes, zurückgezognes Wesen machte ihm nicht viele Freunde, doch die wenigen, welche darunter den herrlichen Genius würdigten, blieben es bis an sein Ende. Indess sind leider oft solche Würdiger der Kunst nicht eben auch die reichen Mäcene derselben, und (so wirft uns der Franzose vor!) in einem Lande wie Deutschland, das in so viele von einander unabhängige Staaten getheilt ist, und wo man das, was etwa in Wien herauskommt, ohne Scheu in München, Dresden, Stuttgart (oder umgekehrt) nachdruckt und nachsticht, kann der Verleger dem Componisten nur einen sehr mässigen Preis bieten. Doch wir hoffen, dass bald auch das von uns nicht mehr als Kunsthemmung wird länger vom Ausland nachgeredet werden können. Beethoven empfand es sehr übel und war immer in einer gedrängten und bedrückten Lage. In dieser beschloss er denn 1809 die Stelle eines Kapellmeisters am Hofe Hieron. Napoleons anzunehmen, was aber doch, zur Ehre von Wien, der Erzherzog Rudolph und die Fürsten von Lobkowitz und Kinski verhinderten und ihm einen Jahrgehalt von 4,000 fl. zusicherten, unter der einzigen Bedingung, dass er in Wien

oder doch Oesterreich seinen Sitz nehmen, und sich nicht ohne ihre Zustimmung entfernen dürfte.

Indess traf den ohnehin melancholischen Künstler noch ein Unglück (wenn wir etwas so nennen können, was unsre innere Welt oft mehr entfalten und mit einer höhern Ordnung der Dinge allmählig in nahen Zusammenhang bringen soll); er ward taub, wenigstens so schwach-hörig, dass er ein in der Nähe aufgestelltes Orchester nicht hören konnte. Der Mechaniker Mälzel aber verschaffte ihm doch, sagt man, das Vergnügen, sein Piano zu hören, indem er eine akustische Vorrichtung darüber anbrachte, was ihm die Töne zuführte. Diese Entbehrung oder Schmälerung des höchsten seiner Genüsse, machte seine letzten Lebensjahre, die er meist in Baden, etwa fünf Stunden von Wien, zubrachte, noch trüber; er ging immer allein und suchte die einsamsten Gegenden, wo er wandelnd seine Compositionen alle im Innern erst vollendete, ehe er eine Note aufschrieb.

Den 3. December 1826 verliess er das Land, um den Winter in Wien zuzubringen. Das üble Wetter nöthigte ihn, in einer schlechten Herberge die Nacht hinzubringen; hier überfiel ihn ein Catarrh, und dieser bildete sich zu einer Krankheit aus, die ihn am 26. März 1827 der Kunstwelt entriss, um 5 Uhr und 3/4 Morgens. Zahlreich und höchst ehrend durch die Begleitung grosser Tönemeister war sein Leichenzug. Denn, bei allen Fehlern und Mängeln, war doch einer der reichsten und ursprünglichsten Musikgeister gestorben. Das Urtheil über seine Werke stellt Fetis so auf: »Man hat anerkannt, dass Urthümlichkeit aus allen seinen Erzeugnissen hervorblitzt, jedoch ist das Gesuchte nicht ganz vermieden; mitten in den Unrichtigkeiten seiner Harmonie, unterscheidet man den zarten Geschmack in den Begleitungen, die Neuheit ihrer Gestaltung, den Reichthum seiner Verschmelzung (Modulation); neben abstossenden Härten findet man Gesänge von der ausgesuchtesten Anmuth; endlich unter unzusammenhängenden und wunderlichen

Stellen (Phrasen) sieht man eine immer wohl entworfene Uebersicht des Ganzen hindurch schimmern, und die einfachsten, natürlichen Gedanken. Weniger allgemein (universal) als Mozart, übertrifft er ihn in der Sonate des Piano, deren Formen er verbessert hat, und erreicht ihn oft im Einzelnen. Wenn er nicht Haydns Reinheit des Styls besitzt, nicht mit wenig Mitteln grosse Wirkungen hervorzubringen versteht, so hat er doch mehr Fortreissendes, mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum.« Nach dem Tode seiner Beschützer, der Fürsten Lobkowitz und Kinski, hatte er nur noch 700 fl. vom Erzherzog Rudolph, und in der Schwäche seines Geistes hatte er Bangen vor einem mittellosen Alter. Daher suchte er auch, durch Vermittelung von Moscheles, um eine Unterstützung von der Philharmonischen Gesellschaft in London nach, welche ihm auch 100 Pfd. Sterling zusandte. Man fand nach seinem Tode eine Summe von 25,000 Fr. in österreichischen Banknoten. Dies zur Widerlegung der verbreiteten Meinung, als ob man ihn habe darben lassen. Ueberdies hatte er einen Neffen bei sich, dem er viel Opfer brachte, die dieser nicht mit Dank lohnte.

Das lithographirte Bildniss zeigt den Künstler in seinen letztern Jahren, wo der Geist gleichsam sich schon von der Aussenwelt ab- und ins Innere zurückgezogen hatte, gleich einer Schnecke, die nur die empfindsamern Fühlfäden umherstreckt, und bei jeder, selbst leisen Berührung, zurückzieht. Das tiefe Auge und die grosse Stirn ist gedankenreich, die übrigen beweglichen Theile des Gesichts verrathen Wohlwollen, Gefühl und Biedersinn. Die ganze Haltung bezeichnet geniales sich Selbstüberlassen und Unbekümmertheit um alles, was nicht zur Welt seiner Töne gehört.

Die Zeichnung dieses Bildes scheint dem Ref. übrigens nicht nach einem Bildnisse von Stieler gemacht; indem Ref. ein Kupfer, denselben Künstler in derselben Stellung darstellend,

und machte in ihrer Umänderung des Ganzen, und der Einrichtung, wornach das übrige Personal nur ihr hebender Schatten seyn sollte, so viele Missgriffe, dass sie ihr Privilegium aufs Theater 1818 aufgeben musste. Sie durchreiste nun den Norden von Europa, kehrte dann nach England zurück, wo sie 3 Jahre wohnte, und erschien 1825 wieder in Paris, wo man aber kaum noch einen Rest ihrer schönen Stimme fand. Voll Verdruss durcheilte sie nun Italien und kehrte endlich nach England zurück, wo sie noch jetzt, ohne grosse Theilnahme zu erwecken, in Concerten und Oratorien singt. Sie wusste, wie so viele grosse Künstler, nicht zu rechter Zeit aufzuhören. — Seit 15 Jahren ist sie mit einem Husarenofficier, M. Valabregue, verheirathet, ohne in öffentlichen Concertanschlägen u. dgl. ihren Namen zu ändern. Ihre Stimme vereinigte sonst die Register des Contralto mit dem höchsten Soprano, denn sie ging herab bis g und stieg bis g. Sie war Naturalistin im Gesang, und hatte keineswegs eine Idee von Styl und Phrase, s. Fétis.

XII.) *Palestrina*, ges. von *Hess* 1828; ein Bild ganz in dem Geschmacke von Franciscus Porbus, mit kurzem Haupthaare und einer kräftigen freien Stirne, woran Dr. Gall seine Kenntniss bewähren könnte. Im Ganzen herrscht eine gewisse Aehnlichkeit mit dem französischen Heinrich IV. Die Ausführung des Blattes gehört wieder zu den ausgezeichneteren, und der Druck desselben ist bis in das tiefste Schwarz klar und harmonisch.

*Palestrina* (Joh. Bapt. Peter Aloys de), der berühmteste Meister der alten Römischen Schule, Fürst der Musiker benannt, war in Palestrina, einer kleinen Stadt im römischen Gebiete, geboren 1529, und starb 1594. Unter den Päbsten Marcellus und Paul IV. war er Kapellmeister des Vatican St. Maria Maggiore und 1571 zu St. Peter. Sein Styl ist noch jetzt das Muster religiöser Maje-

stät, und seine Werke machen noch jetzt, auch mittelmässig ausgeführt, den tiefsten Eindruck auf das Gemüth. Sein Grabmal in der Peterskirche ist gross und einfach, wie sein Styl:

Johannes. Petrus. Aloysius.
Palestrina.
Musicae. Princeps.

N. S. der Redaction.

Möge die schöne Unternehmung des Hrn. *Fétis* fürder gedeihen!

---

**Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über (?) die Regeln der Tonsetzkunst, in zwei Theilen; von *Anton Luber*. Erster Theil.** Coblenz, in Commission bei J. Hölscher. 1830.

Das hier angezeigte Bändchen, von 102 Seiten in Querquart, kündigt sich selber nur erst als den Ersten von zwei zusammenhängenden Theilen an, und darum ersparen wir eine ausführliche Anzeige gerne, bis wir das Ganze erhalten haben werden.

Um indessen unsern Lesern einen Vorgeschmack von der Popularität der Darstellungsweise des Hrn. Verf. zu geben, lassen wir einige Stellen als Probemuster nachstehend, mit buchstäblicher Treue, abdrucken.

In den §. §. 8 und 9, in der Lehre von den Tonarten, heisst es, Seite 9:

»§. 8. Es giebt deren eigentlich nur zwei verschiedene: »die harte und weiche oder *Dur*- und *Moll*tonart. Sehr »treffend und angemessen mit andern Worten: Es gibt »nur zwei verschiedene Tongeschlechte: das männliche »und weibliche Geschlecht. Die Stammältern beider Ge»schlechte sind *C-dur* und *A-moll*, wovon alle übrigen Ton»arten treue Nachahmungen, Abbilder oder Ebenbilder sind. »Ein *Dur*- oder *Moll*ton ist jedem andern in seinen Ver»hältnissen völlig gleich. Folglich giebt es nur zwei ver»schiedene Arten oder Geschlechte im Tonreich, gleich»wie in andern Reichen der Natur.« —

»§. 9. Nach obigem Gleichnisse wäre also die Tonart *C-*»*dur* der Stamm-Vater, und *A-moll* die Stamm-Mutter. »Beide wären gleichsam Mann und Weib. Die Natur »selbst hat beide Tonarten (so wie deren Ebenbilder) »so enge mit einander verbunden und anverwandt, dass »nichts geläufiger und natürlicher sich denken lässt, als »der Uebergang von einer dieser Tonarten zur andern, »oder als das Verbinden, Paaren und Aneinanderreihen »derselben. Es sey uns erlaubt, dieses richtige Gleichniss »noch etwas weiter zu verfolgen, und zu sagen: Der Mann »*C-dur* hat in *C-moll* seine Schwester, und diese ihren »Mann in *Es-dur*, u. s. w. Dann hat das Weib *A-moll* »in *A-dur* ihren Bruder, und dieser sein Weib in *Fis-moll*, »u. s. w. Von *C-dur* und *A-moll* z. B. sind die Töne *C* »und *A* die Häupter, Vater und Mutter, die übrigen Töne »die Kinder. Ferner hat jede Tonfamilie auch ihre Nach-»barschaft. So haben z. B. *C-dur* und *A-moll* ihren »nächsten Nachbar und Nachbarin auf der einen Seite in »*G-dur* und *E-moll*, auf der andern in *F-dur* und *D-moll*. »Die Nachbarschaft ist zugleich die Nachkommenschaft.«

Ferner wird die Lehre von **harmoniefremden Tönen**, auf folgende pikante Weise vorgetragen: —

»§. 146. Die harmoniefremden Töne sind gleichsam wilde »und freie Natur-Geschöpfe. Man kann ihnen, je nach »Gutachten, entweder freien Lauf lassen, oder sie bändi-»gen und unter Gesetz und Regel zwingen. Durch letz-»teres schmiegen sie gelassen an harmonische Töne sich »an, werden damit verträglicher, und bringen weniger »Störung in ihre Harmonie. Die stärksten und gefährlich-»sten darunter sind die Vorhalte, die daher auch meisten-»theils durch harmonische Töne zubereitet, gebunden und, »so zu sagen, am Stricke geleitet werden.«

Auf ähnliche Weise wird die Lehre von den **Verwechslungen oder Umkehrungen der Grundharmonien** in folgender palpabeln Form beigebracht:

»§. 152. Jeder Akkord in der Grundform steht aufrecht »auf dem Fusse; in der mittlern Verwechselung hängt »oder liegt er auf der Seite, und endlich in der letzten »Verwechselung steht er ganz umgekehrt auf dem Kopfe.»

*Ex unque leonem!* sprechen wir vorläufig, zur Entschuldigung der Kürze der Anzeige dieses ersten Bändchens, welches uns auf recht schönem Papier und in ganz hübschem Typendrucke eingesendet worden ist.

*Rd.*

# Ehrenauszeichnungen.

S. Majest. der Kaiser von Oestreich haben dem ruhmvoll bekannten Künstler und Kunsthändler *Tobias Haslinger* in Wien, für das Allerhöchstdenenselben alleruntertbänigst überreichte Exemplar der bei ihm gedruckten und verlegten »Anweisung zum Piano-Fortespiele von *J. N. Hummel*,« als ein Zeichen des Allerhöchsten Wohlgefallens an der Ausstattung dieses Werkes, und als huldvollste Anerkennung seines eifrigen Strebens für die Beförderung der vaterländischen Industrie, durch die k. k. oberste Polizey- und Censur-Hofstelle, einen werthvollen Brillantring zustellen zu lassen geruhet.

Das Institut de france hat Herrn *Nep. Hummel* das Diplom als Ehrenmitglied nach London gesendet.

Der Kaiser von Brasilien hat dem berühmten Componisten *Mayerbeer* die Decoration des Südordens zustellen lassen.

Mit besonderem Vergnügen nehmen wir folgende, unsern vielverdienten *Fr. Schneider* nach Verdienst ehrende Nachrichten aus der Leipz. Mus. Ztg. Nr. 35. auch in unsere Blätter auf:

Der Kapellmeister und Dr. *Fr. Schneider* ist nun auch von der Leipziger Universität, für welche er zum Jubelfeste der Augsburgischen Confession ein Te Deum componirte, welches in der Universitätskirche solenn aufgeführt wurde, zum Doctor der Philosophie und Magister der fr. K. ernannt worden.

---

## Bekanntmachung.

Unterzeichneter macht hiermit bekannt, dass mit Anfange Octobers d. J. in seinem theoretisch-musikalischen Institute ein neuer Cursus beginnt. Es wird angefangen 1) mit Harmonielehre wöchentlich zweistündig; und 2) mit Rhythmus, Melodieenbau u. s. w. ebenfalls wöchentlich zweistündig. — Die Bestimmung des Honorars ist auf folgende Weise festgestellt: für wöchentlich zweistündigen Vortrag beträgt das Honorar a) bey einer Theilnahme von 4 bis 6 Schülern, für jeden, monatlich 3 Thlr. 8 Gr. pr. Cour. b) bey einer Theilnahme von 7 bis 9 Schülern zahlt Jeder des Monats 2 Thlr. c) bey Theilnahme von 10 bis 12 Schülern entrichtet Jeder monatlich 1 Thlr. 16 Gr. —

Wer noch Theil zu nehmen gesonnen seyn möchte, beliebe sich baldigst zu melden, dass ich wenigstens 3 Wochen vor Beginnen des Cursus darüber im Klaren bin. —

Dessau, den 16ten August 1830.

*Dr. Friedrich Schneider*,
Herzogl. Hofkapellmstr.

# Ueber das sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken, und über *würdigere Anwendung der Orgel.*

Von

*Gfr. Weber.*

---

Schon im Jahr 1813 erschien von mir eine Abhandlung über denselben Gegenstand in der Leipz. allgem. musikal. Zeitg. Seite 105 u. ff., und zehn Jahre später gefiel es einem andern Mitarbeiter eben jener Zeitung, die von mir gewagten Ansichten treulich als die seinigen, drucken zu lassen: Jahrgang 1822, Nr. 42, S. 677 u. ff.

Ich habe seitdem einige auf den Gegenstand beziehliche Materien theils schon in der zweiten Auflage meiner Theorie, § 562—575, theils auch zum Behufe der bevorstehenden dritten Ausgabe, und auch gelegenheitlich meiner nächstens erscheinenden »Kurzen Generalbasslehre«, ausführlicher bearbeitet, und halte es nicht für ganz unnützlich, die an den genannten verschiedenen Orten niedergelegten Betrachtungen, Beleuchtungen und Wünsche hier eigens geordnet zusammenzustellen.

---

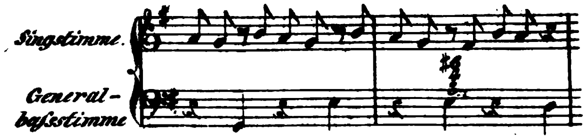
Es ist, vornehmlich unter den Kirchen-Componisten, ein altchristlöbliches Herkommen, die Instrumentalbassstimme ihrer Compositionen generalbassmässig zu beziffern.

Dieses Beziffern bietet allerdings manchen practischen Nutzen dar.

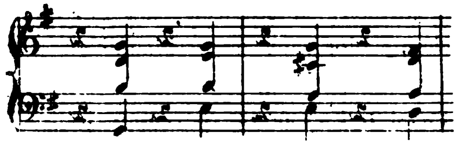
Nützlich ist es nämlich fürs Erste schon dadurch, dass es beim Partiturlesen das Verständnis des Harmonieengewebes oft gar sehr erleichtert, indem Eine Basszeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbasssignaturen meistentheils leichter schnell zu übersehen ist, als eine Gesammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verschiedenen Schlüsseln zu lesender Sing- und Instrumentalstimmen. Sie gewährt also hier ungefähr dieselbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug gesetzt ist: nämlich nicht allein den, dass derjenige, welcher mit der Generalbassziffernschrift einmal vertraut ist, diese Ziffern, erscheinen sie anders nicht gar zu zahlreich und unüberschaulich aufeinander gehäuft, leichter als die volle Partitur überschauen und etwa eine Singstimme danach accompagniren kann, — sondern die Generalbasssignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, dass sie verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt liegt, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — Diese Nützlichkeit solchen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, dass man sich schier wundern darf, warum er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.

Ein zweiter in mancher Hinsicht nützlicher Gebrauch der Generalbassschrift besteht darin, dass man zu einem Tonstücke, oder zu einzelnen Theilen desselben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl. zuweilen, statt sonstiger Instrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Bassstimme schreibt.

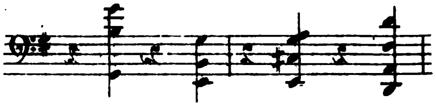
Auch zu diesem Gebrauche ist diese Schreibweise, als Abbreviaturschrift, ohne Anstand von ganz practischem Nutzen, in so weit, als nur von einer sehr einfachen, blos aus anzuschlagenden Accorden bestehenden Begleitung die Rede ist, welche sich in den meisten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbasssignaturen, als durch ausgesetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die Generalbassschrift nun einmal versteht, sich auch eben so leicht lesen und mitunter selbst noch leichter überschauen lässt, als in vollen Noten ausgeschriebene Accorde. Dies ist z. B. der Fall im sogenannten trockenen, d. h. blos durch angeschlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zuweilen in der italienischen Oper) eines Violoncells, begleiteten Recitative, *recitativo secco*; in welcher Gattung z. B. folgende Bassstimme



nicht allein leicht zu lesen ist, sondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, dass eine solche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbassstimme nach Belieben entweder auf dem Pianoforte, oder auch auf einem anderen Instrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermasen:



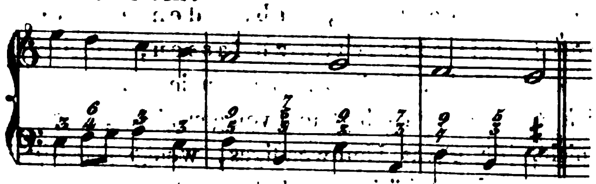
auf dem Violoncell:



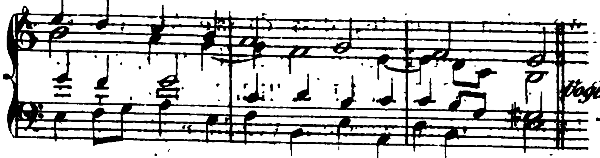
auf der Guitarre:

Und eben so mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leser finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelo-

die, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermasen zu schreiben:



als in ausgesetzten Noten:




(wiewohl freilich auch hier wenigstens der grossen Mehrzahl von Lesern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener sein werden als die Generalbasssignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigstens weit weniger anschaulich sind als Noten.)

---

Minder zweckmässig, als zu den vorstehend erwähnten Bestimmungen, ist ein anderer Gebrauch, den man von der Generalbassschrift zu machen pflegt, darin bestehend, dass man zu einer an sich vollständigen mehrstimmigen Composition, z. B. zu einer Missa, zu einem Oratorium u. dgl. auch noch eine eigene bezifferte Bassstimme, Generalbassstimme,

schreibt, um sie, bei der Aufführung, von einem Generalbassspieler, etwa auf dem Pianoforte oder auf der Orgel, neben den andern Stimmen, mit abspielen zu lassen, welches denn vorzüglich bei Musikaufführungen in der Kirche wirklich zu geschehen pflegt und von gar Vielen, wenn auch nicht für etwas Nothwendiges, wenigstens für etwas zur Sache Gehöriges und der guten Wirkung Zuträgliches gehalten zu werden pflegt.

Man wird mich vielleicht einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass diese Art von Orgelbegleitung dem Effekte der Aufführung gradezu schadet; und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Aber grade je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie so häufig zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen mögte.

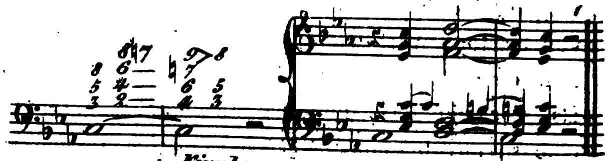
Es wird einleuchtend werden, sobald man nur unbefangen bedenken will, dass die Generalbassschrift, welche ihrer Wesenheit nichts anderes ist als eine Abbreviaturschrift mittels Ziffern und anderer Zeichen statt Noten, eben darum auch ein unvollkommneres Mittel ist, dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, genau so anzuzeigen, dass es zu den andern Stimmen gehörig passt.

Die Generalbassziffernschrift ist im Mittelalter, in eben der Epoche entstanden, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass es sogar auch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damal, wo sich unsere Musik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen und langsamen Choralmelodie, eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumentalmusik, zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein Paar Ziffern, als blose Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bei einer solchen Begleitung zu bemerken war, zu sagen. — So wie nun die Musik sich mehr auszubilden anfing und complicirter wurde, da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus; aber Schritt halten konnte eine, an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selber. — Und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figuralmusik weit mehr Umsicht in der Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag, in der Vermeidung von Härten, Anstössen u. dgl. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich Mehr zu sagen hat, als vor ein Paar hundert Jahren — jetzt langt eine so unvollkommene Zeichensprache, langen blose Abbreviaturen nicht mehr, und so wenig hin, als Egyptische Hieroglyphen heut zu Tage hinreichen, eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Ueber-

sicht der Harmonie sein mögen, oder als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren, — zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmonieengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Ziffernspieler kann nicht anders, als grossentheils effektwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders als schlecht und holpernd vortragen kann.

Statt dieses ausführlicher zu erörtern, wird es kürzer und genügend sein, blos auf einige in die Sinne fallende Beispiele hinzudeuten.

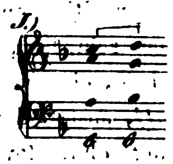
Für's Erste wird in der Generalbassschrift in manchen Fällen doch eine so grosse Anzahl von Ziffern und sonstigen Signaturen erfoderlich, wie z. B. in folgendem Satze:


Kirnberger.

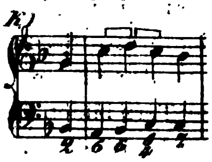
dass dieselben, weit entfernt, eine leicht überschauliche Abbreviatur heissen zu können, dem Auge vielmehr als ein verwirrt durcheinander wimmelnder

Ameisenhaufen erscheinen, welchen auch ein geübter Generalbassist schon überhaupt nur mühsam auf den ersten Blick durchdringend zu entziffern und sofort die geeigneteste Art und Weise der Ausführung zu wählen und zu vollziehen vermögen wird.

Es ist, für's Zweite, bekannt, dass die Generalbassschrift die Höhe, in welcher die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle gegriffen werden sollen, unbestimmt und der Discretion des Spielers überlässt. Nun frage ich aber: wird denn der Generalbassspieler aus der vor ihm liegenden trockenen Ziffernbassstimme alsbald zu errathen vermögen, in welcher Lage er dieses und jenes Intervall greifen müsse, um zu derjenigen Lage, welche der Componist den anderen Stimmen gegeben hat, in gehörigem Verhältnisse zu stehen, und nicht vielleicht gar gehörwidrige, technisch fehlerhafte Fortschreitungen zu bilden, wie dies gar leicht geschehen kann, wenn er etwa das Unglück hat, eine Stelle, wie:

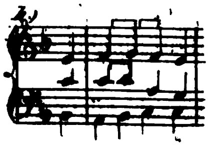


oder

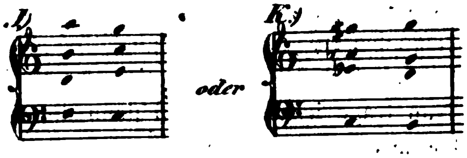


etwa folgendermasen zu begleiten:

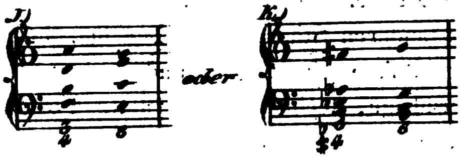
oder



und dadurch Quintparallelen zu erzeugen, welche wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die anderen Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden k o n n t e? — Ist es etwa gleichgiltig, ob er eine Stelle, wo die übrigen Instrumente oder Singstimmen folgende Lagen haben



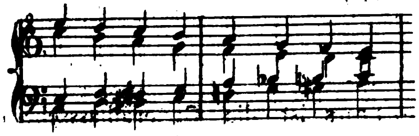

folgendermasen begleitet



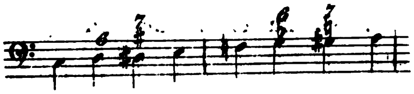

so dass bei *j* sein $\overline{a}$ mit dem $\overline{h}$ der Stimmen bei *J* eine grosse Secunde, bei *k* aber sein $\overline{\text{fis}}$ gegen das $\overline{\text{as}}$ der übrigen Begleitung bei *K*, eine verminderte Terz bildet, indess doch bei *Jj*, anstatt der Secundenlage, die Septimenentfernung ohne Zweifel wünschenswerther wäre, so wie bei *Kk* statt der verminderten Terz die übermässige Sexte, — was alles aber der Generalbassspieler aus seiner bezifferten Bassstimme unmöglich errathen konnte.

Es ist, f ü r s D r i t t e, eben so bekannt, dass die Generalbassschrift auch d i e S t i m m e n f ü h r u n g

dem Spieler überlässt, dessen Discretion es demnach grösstentheils anheimgestellt bleibt, die durch die Generalbassziffern angedeuteten Intervalle bald aufwärts, bald abwärts, schreiten, oder springen zu lassen, — grade, Seiten-, oder Gegenbewegung zu wählen etc. Ob nun in einem vorkommenden Falle diese, oder jene Fortschreitung dem durch die übrigen Stimmen beabsichteten Effecte zusage? ob diese oder jene gewählt werden müsste, um der in den anderen Stimmen liegenden Zeichnung und Schweifung zu entsprechen? — dies vermag der Generalbassspieler aus seinem Ziffernbasse nicht zu errathen; und wenn daher z. B. in einem Satze wie folgender

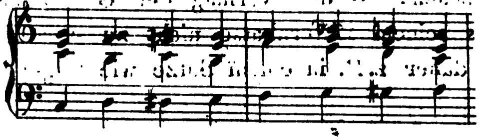


wo der Tonsetzer vielleicht grade in der Gegenbewegung der beiden Stimmenpaare seinen Effect suchte, dem Generalbassspieler eine bezifferte Bassstimme



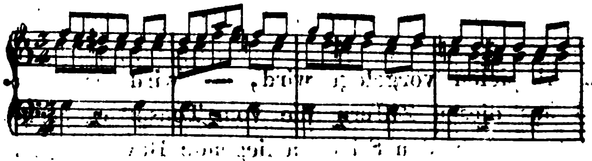
zum Abspielen vorgelegt wird, — wird er dann wohl aus diesen Ziffern die vom Tonsetzer beabsichtete und in den Stimmen liegende Bewegung zu errathen vermögen? — und wenn er dieses nicht vermag, wird er nicht in Gefahr gerathen, die ganze Gesangschweifung zu verdunkeln und zu verwischen

durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische, oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtete, entsprechende Begleitung, gleichsam auf einem Klumpen beisammen sitzen bleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit? — wird er nicht in Gefahr kommen, seine Generalbasssignaturen etwa auf folgende oder ähnliche Weise abzuspielen? !



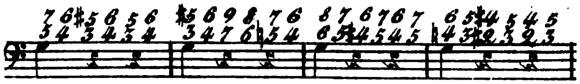
Viertens ist die Generalbassschrift natürlich nur dazu recht geeignet, harmonisch geltende Intervalle zu bezeichnen, nicht leicht aber Durchgänge u. dgl. Hieraus entspringen denn wieder neue Uebelstände.

Sollte z. B. zu einem dreistimmigen Satze wie folgender

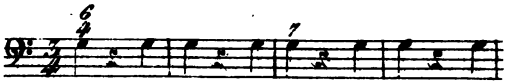


die Bassstimme, zum Zwecke des Abspielens eines Generalbasses auf einem Claviere oder einer Orgel,

generalbassmässig beziffert werden; so hat man die Wahl, entweder die sämmtlichen Achtelnoten der Oberstimme durch Ziffern anzuzeigen, etwa folgendermasen:



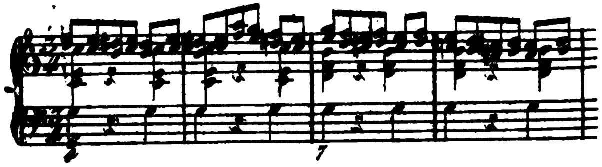
oder aber dem Generalbassspieler nur einfache Accorde hinzuschreiben, etwa folgendermasen:



Die erste Bezifferungsweise würde nicht allein die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreiten, sondern es würde, sollte der Spieler die Oberstimmen solchergestalt mitspielen, dieses ihm weit besser in wirklichen Noten hingeschrieben werden können; — zumal wenn die Oberstimmen etwa noch minder einförmig wären, z. B. wenn sie punctirte Achtelnoten, , hätten.

Aber auch die zweite Bezifferungsweise ist mit erheblichen Uebelständen behaftet, wie man alsbald einsieht, sobald man sich die vom Generalbassspieler solcher Bezifferung gemäss gegriffenen Accorde

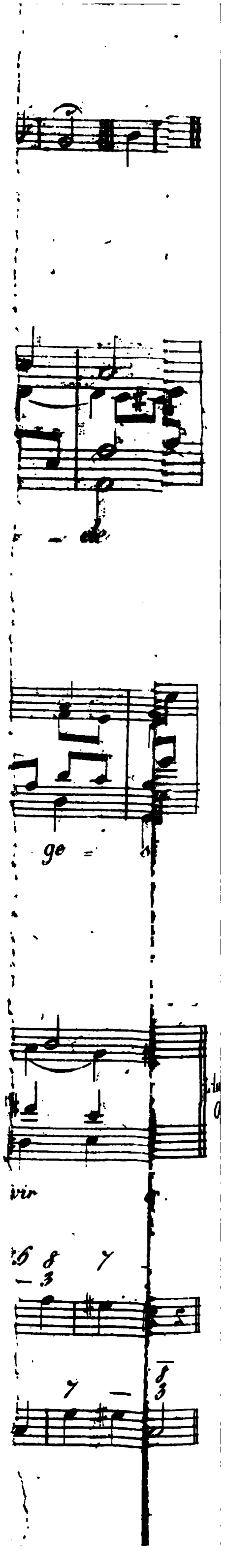
als zu dem Gesange der Oberstimmen mitklingend denkt:



wo, durch das gleichzeitige Anschlagen der Wechselnoten und ihrer Hauptnoten, Zusammenklänge entstehen, von welchen sehr zu bezweifeln ist, ob der Tonsetzer sie wünschen soll. —

Ganz ähnliche Anstände begegnen uns, wenn wir etwa zu dem, auf der letzten Notentafel abgedruckten vierstimmigen Chorale *) eine Generalbassstimme schreiben wollen; wo wir ebenfalls an unzähligen Stellen in die Verlegenheit gerathen, entweder zu Viel, oder zu Wenig zu ziffern. Soll man z. B. im

*) Dass ich gerade dieses Musikstück hier benutze, geschieht theils aus dem Grunde, weil dasselbe ohnedies schon (als Notenblatt zum 4. Bande meiner Theorie) gestochen ist, wodurch Kostenaufwand erspart wird, — theils auch darum, weil grade in diesem Stücke sich zahlreiche Stellen vorfinden, welche als Belege zu dem hier befraglichen Zwecke benutzt werden können. (Das Ganze ist übrigens an sich selbst, wie man leicht sieht, ein bloser Versuch, die bekannte Choralmelodie A, unverändert als aus C-dur gehend zu begleiten, welchem sonst anspruchlosen Versuche einer kleinen Künstelei, man denn z. B. eine gewisse Widerhaarigkeit der Führung des ersten Tactes zu Gute halten möge.)


ge
vir

eiten Tacte die drei ersten Achtel des Basses so iffern, wie auf dem Notenblatte bei C geschehen? — s sehr umständlich ist; — oder soll man dem Genebassspieler für die ganze Dauer dieser drei Achtel r die G-Harmonie andeuten? — wo er dann, zu den rchgängen des Basses und des Tenors, die Töne h d festhalten wird. — Will man ihm in demlben Tacte das letzte Achtel des Basses so beziffrn, wie hier geschehen ist? oder will man die 'öne cis ais als blos durchgehend betrachten, und dem eneralbassspieler für die ganze Dauer des letzten 'iertels nur die E-Dreiklangharmonie andeuten, wo r dann zu dem cis ais die Intervalle c e g festhalten wird? — Man durchgehe auf ähnliche Weise das ganze Tonstück, und man wird sich an unzähligen Stellen in der Verlegenheit sehen, entweder gar zu viele, die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreitende, auch unüberschauliche und am Ende doch unzureichende Signaturen zu setzen, oder aber, durch spärlichere Bezifferung, An- und Widerstösse und unwohlthuende Zusammenklänge der oben erwähnten Art herbeizuführen. — Es ist bei all diesen Beispielen nicht meine Absicht, zu untersuchen, welche Bezifferung die rechte sei, sondern nur zu zeigen, dass jede Bezifferungsart, sowohl die möglichst vollständige als die spärliche, ihre Uebelstände hat: die vollständigere den der Ueberladung mit nicht klar in die Augen und Begriffe fallenden Signaturen, — die andere aber den der Unvollständigkeit und der dadurch herbeigeführt werdenden oft herben An- und Widerstösse.

Um diesen Schwierigkeiten auszuweichen, pflegen daher die Tonsetzer solche Stellen, welche, wollte man sie genügend beziffern, durch Ueberladung mit Signaturen allzu kraus und unüberschaulich ausfallen würden, lieber gar nicht zu beziffern, sondern kurzweg, (wie z. B. in nebiger Fig. I. zu sehen ist), mit *Tasto Solo* zu bezeichnen, — (was denn freilich zuweilen grade solche Stellen trifft, wo vielleicht das Mitwirken des Generalbassspielers eben noch am meisten an seinem Platze sein würde!) — oder aber mitunter stellenweise eine andere als die Bassstimme zu beziffern, wie in Fig. II., oder, — (was am Ende allemal das Natürlichste ist und ebenfalls zuweilen, nur bei Weitem zu selten, geschieht,) dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, wenigstens theilweis mit Noten hinzuschreiben, wie in Fig. III. geschehen ist.

Blos als Nebenumstand will ich es endlich erwähnen, dass die Generalbassschrift es auch nicht anzudeuten vermag, ob die durch die Ziffern repräsentirten Intervalle getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen werden sollen, und der Generalbassspieler aus seinen Ziffern nicht errathen kann, ob die Intervalle der ihm angedeuteten Harmonieen von den anderen Instrumenten liegend wie bei $\alpha$, oder hüpfend und beweglich wie bei $\beta$, — ob sie arpeggirend, wie bei $\gamma$, — ob durch kleine Pausen unterbrochen, wie bei $\delta$, ausgeführt wird,

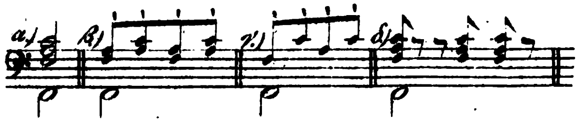
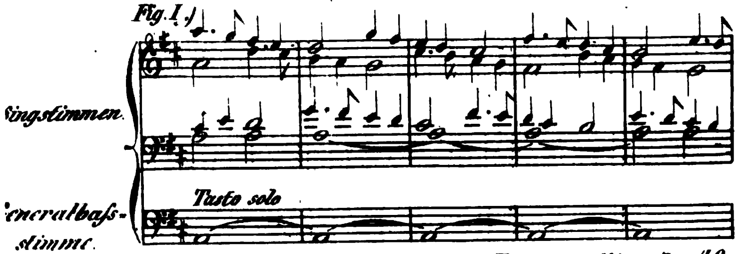
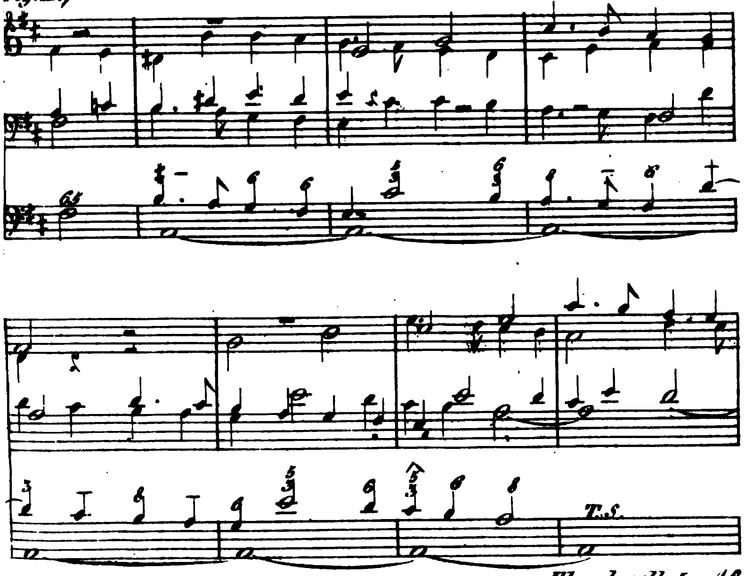


Fig. I.)



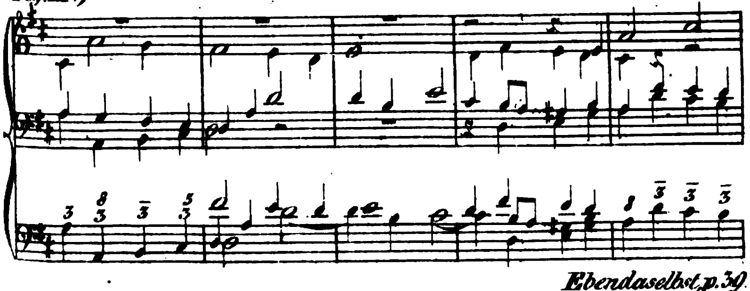

Hummel Missa 3. p. 49.

Fig. II.)




Ebendaselbst, p. 48.

Fig. III.)



Ebendaselbst, p. 39.

Nach der vorstehenden Aufzählung so vieler dem Generalbassspieler nothwendig zahlreich begegnen müssender Zweifel, Anstösse und Gefahren, frage ich: ist dies Alles so unwichtig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, aus welcher er von all dem, was ihm, um ganz zweckmässig und der Intention des Componisten gemäss begleiten zu können, zu wissen nothwendig wäre, durchaus nichts errathen kann? — Welcher Gewinn für die Wirkung eines mehrstimmigen Tonstückes lässt sich davon erwarten, wenn man, neben den vom Tonsetzer mit grösster Sorgfalt ausgesetzten Stimmen, auch noch eine, in so unzuverlässiger Hieroglyphenschrift notirte und daher in so vielen Fällen zu Uebelständen führende, Generalbassstimme mit abspielen lässt? — Warum giebt man sich doch die Mühe, jedem anderen Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was und wie es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so Vieles unbestimmt, so Vieles der Willkür und Divinationsgabe des Spielers überlässt? — Kurz welchen Vortheil kann man von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Tonschrift geleitet wird?

Ist es nicht offenbar, dass, schon als Folge der Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Orga-

nisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das materielle Was, nicht aber auch das Wie andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches erst mit Musse nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Wahrheit von diesem allen verkennen, wenn selbst ein Vogler es gesteht, es sei zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Capellmeister sich Zeit nehmen würde! (Choralsystem, S. 73 fgg.)

---

Aber auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Bassstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arroganz, oder weil er sich überhaupt gar zu gerne vorhört, oder auch

um sich dadurch, (so glaubt er wenigstens,) wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, dass er hier entbehrlich sei, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Instrumentalpartie, (das gienge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, oder wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchore, sie so sehr deckt und drückt, dass die, in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vocalpartie, das Gemälde, von dem reichen, schweren, plumpgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, statt dass es durch ihn hervorgehoben werden sollte; zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzuverwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vocalpartie ohnedies schon unverständlich genug macht; — so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Instrumentaltöne, ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und den Sinn des Tonstückes erklären soll. — Ich will, sage ich, solche Missbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurfe machen, (wenn gleich die ersteren freilich ordentlich unzertrennlich im Gefolge der letztern zu sein pflegen.) — Nein: schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr

oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von mehren Blasinstrumenten ganz nahe verwandt ist. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch, unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und es abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? — Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine lange Zeit hindurch, um demnächst aus deren erfreulichem Wiedereintreten desto grössere Wirkung zu ziehen. —Wo bleibt aber dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit her einen Pfeifenchor unausgesetzt tüten gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme, überall nur als Effectverderber.

---

Ist es denn aber nicht ordentlich sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effectes anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowohl, als den sanftesten Wirkungen, auf würdigere Art zu benutzen? — Wäre es denn nicht Zeit, auch hier endlich einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen?

Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, (welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhilfe bedürfen, wie dies ja Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen handgreiflich genug beweisen.) —

Auf diese Art wird durch die Orgel wenigstens nichts verdorben.

---

Mögte man aber gerne doch etwas Mehres thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung sein, eine Orgelstimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es anslangt, auf Eine aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässig geleitete, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, übrigens mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register, u. dgl.

Aber das herrliche Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starkem paart, wäre auch wohl noch Mehres und Anderes werth, als dieses: es wäre wohl werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te-Deum u. dgl., obligat concertirend gebrauchte, um es, bald in seiner vollen erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es

zugleich fähig ist, wieder sanft rührend zum Herzen sprechen zu lassen! *) Wohl Manchesmal würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung sein, als eben dieselben Sätze von

---

*) Ich habe, seit ich Obiges zuerst im Jahr 1813 geschrieben, in meiner Messe Op. 27, wo ich, die Orgel auf solche Weise benutzend, ihr Solosätze, bald blos mit einem einzigen Register, ohne Pedal, bald auch für das ganze volle Werk zutheilte, den Erfolg solcher Behandlung nicht nur meine Erwartung bei weitem übertreffend gefunden, sondern mich auch überzeugt, dass die ganze Masse der Blasinstrumente des vollständigst besetzten Orchesters kaum einen Schatten der prachtvoll imposanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Masse des vollen Orgelwerkes ausgesprochenen Jubelsatzes, z. B. in einem »*Osanna*«, oder »*Pleni sunt coeli et terra*«, wiederzugeben vermögen. (Von selbst versteht sich freilich, dass solches Spiel des vollen Orgelwerks, gegen welches auch der stärkste Sängerchor nicht aufzukommen vermögte, nicht gleichzeitig mit dem Gesange, sondern nur als Vor, Nach- und Zwischenspiel, gleichsam als Interjectionen, angewendet werden kann.) — In der That finde ich es wahrhaft zu verwundern, dass, — so viel wenigstens mir bekannt ist, — von all unsern Kirchencomponisten noch Keiner die Idee gehabt hat, etwa ein *Te Deum*, ein *Gloria in excelsis* etc. mit eingeflochtenen Solosätzen des vollen Orgelwerkes, (etwa in der Gestalt fugirter Interludien,) zu schreiben. (Das schönste, höchste und heiligste, was mir von Kirchenmusik mit obligater Orgel bekannt ist, *J. Haydn's* engelfrommes *Salve regina*, benutzt nur die zarten und weichen Seiten des Instrumentes, und nirgend dessen ganze Kraftfülle, so wie auch seine beiden mit obligater Orgel geschriebenen Messen.) —

Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen. — So könnte der Componist, durch eine obligate Orgelstimme, sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechslung mit den Orgelklängen benutzen.

Ja, noch auf manche andere Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man nämlich nicht darauf verzichten, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, blos weil sie zu zahlreich instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammen bringen, oft auch wegen Enge des Raumes sich nicht aufstellen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. — Ja, manche Messe würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme umschriebe.

Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges, und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft entsprechend. Aber es ist nun einmal so, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches jahraus jahrein zu verkehrten Zwecken dienen muss; und so sitzt denn auch beinah überall, wo eine Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und

Füssen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium duldet es mit christlicher Resignation, glaubt sogar, das müsse nun einmal so sein, der Organist müsse »die Harmonie ausfüllen« und »das Ganze im Geleise halten«, und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altchristlöbliche Herkommen, gegen

*»das ewig Gestrige,*
*»was immer war, und immer wiederkehret,*
*»und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.«*

---

## *Logogriph.*

Bist auch wenig du belesen,
Kennst du doch das lose Wesen,
Eine Göttin einst genannt,
Zwitter nun im teutschen Land:
Schon in alter Väterzeit
Schenkt' es meistens, so wie heut,
Thoren seine Liebesgunst,
Selten dem Genie, der Kunst.

Wechselst du den Mittellaut,
Zeigt, den Musen wohl vertraut,
Ein berühmter Ritter sich,
Der durch seine Werke dich,
Auf der Bühne unsrer Zeit,
Allzuselten mehr erfreut.

TH.

---

# Recensionen.

**Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in drei Acten, von *Scribe;* Musik von *Auber;* *) zur beibehaltenen Musik bearbeitet von *Carl Blum.* Vollständiger Clavierauszug **).**
Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. 14 fl. 24 kr.

***Fra Diavolo* etc. (das vollständige Textbuch, 1830. 5½ Bogen in Octav.)** Mainz bei Schott.

## I.

## *Fabel des Stückes.*

Dargestellt von Herrn Th. v. Haupt.

Diese neue Oper des in unseren neuesten Zeiten, namentlich durch seine Stumme, mit Recht so allgemein beliebten Tondichters *Auber*, durch deren Verpflanzung auf die teutsche Bühne, die rühmlichst bekannte Musikverlaghandlung B. Schott's Söhne in Mainz sich abermals ein neues Verdienst erworben, hat in Frankreich verdienten allgemeinen Beifall gefunden.

Indessen hat man von mehreren Seiten die sogenannte Fabel des Stückes, die Charactere, die Anlage, die Handlung, die Schürzung und Lösung des Knotens, getadelt.

Eine unpärtheiliche Skizze der Oper in Bezug auf das Buch, und einige Bemerkungen mögen die

*) Mit französischem und teutschem Texte und eigens vorangedrucktem Text der Gesänge. *Rd.*

**) Die Clavierbearbeitung der Ouverture ist von Herrn Kapellmeister *Hummel.* *Rd.*

Leser der Cäcilia über den Grund oder Ungrund jenes Tadels entscheiden lassen.

### Erster Act.

*Introduction:* Römische Dragoner zechen vor dem Gasthause und erfreuen sich schon in voraus der auf Fra Diavolo's Kopf gesetzten zehntausend Piaster. Lorenzo, ihr Officier, dessen geliebte Zerline, die Tochter des Wirthes Matteo, morgen einem Andern, dem reichen Francesoo, angetraut werden soll, drückt seinen Schmerz, seine Verzweiflung aus; Zerline stimmt in seine Klagen ein, und versucht ihn zu trösten.

*Sc.* 2. Draussen entsteht Lärm. Ein reisender Engländer, Kookburn, und seine Gemahlin, Pamella, mit Dienerschaft treten ein. Sie sind von Räubern geplündert worden. Wehklagen der Dame. Milord ist mit seinem geradbrechten Teutsch eine wirklich ergötzliche Figur, dabei äusserst träg und phlegmatisch, übrigens auf seine junge Frau gewaltig eifersüchtig. — Lorenzo bricht mit seinen Dragonern zur Verfolgung der Räuber auf.

*Sc.* 3. Milord setzt dem Finder der ihm geraubten Gegenstände einen Preis aus. Dann erfolgt zwischen ihm und Pamella eine ergötzliche Explication, in der Kookburn sich über seiner Dame Koketterie beklagt; und wir erfahren, dass er, um einem, ihm auf seiner Reise folgenden, galanten Cavaliere zu entgehen, die Landstrasse verlassen und diesen Seitenweg eingeschlagen habe. — Duett Milords und Pamella's.

*Sc.* 4. Fra Diavolo erscheint, höchst elegant, als Marchese Don Marco. Er ist der Cavalier, der Pamella'n wie ihr Schatten folgt. (Quintett: Milord, Pamella, Marchese, Matteo, Zerline. Milord drückt seinen Aerger, Pamella und Marchese ihre Freude, die beiden Andern ihr Errathen des gegenseitigen Verhältnisses aus.) — End-

lich führt Kookburn seine, im Abgehen den Marchese noch verbindlichst grüssende Gemahlin halb mit Gewalt fort.

*Sc.* 5. Der Marchese erkundigt sich nach den Verhältnissen des Hauses: ob viele Gäste anwesend? und erfährt von Matteo, dass er noch diesen Abend zum Abholen der Hochzeitgäste verreisen will. Dieser und Zerline erzählen dem Marchese allerlei alberne Mährchen von Fra Diavolo. Allerliebste Romanze Zerlinens mit dem Refrain: Diavolo! Diavolo! Diavolo! *)

*Sc.* 6. Beppo und Giacomo, Banditen von Diavolo's Bande, erscheinen und bitten um Herberge, wenn auch nur für diese Nacht. Von Matteo, als Vagabunden mit Galgengesichtern, abgewiesen, nimmt der Wirth, da der Marchese ihre Zeche zu zahlen sich erbietet, sie auf.

*Sc.* 7. Marchese, Beppo, Giacomo: Beppo ist ein Dümmling, der vom Marchese, nun als Banditenhauptmann auftretend, wegen seines unehrerbietigen Benehmens und seiner Albernheit überhaupt, derb zurechtgewiesen wird. Jene Beiden sind bei der Beraubung Milord's gewesen; seine Diamanten sind erbeutet, eine Chatoulle mit 100,000 *Lire* in Golde aber war nicht zu finden. Fra Diavolo gedenkt durch Pamella's Zuneigung zu erfahren, was aus dem Golde geworden sei.

*Sc.* 8. Marchese, Pamella: zärtliches Duett. Liebliche Barcarole des Marchese. Er bemächtigt sich, halb mit Gewalt, eines reich in Brillanten gefassten Portraits der Dame, als eines Andenkens dieser süssen Stunde. — Milord erscheint. Ausbrüche seiner Eifersucht. Marchese macht ihn endlich etwas zutraulicher, erfährt von ihm und Pamella'n, dass das fragliche Gold, aus Vorsicht in Papiere umgesetzt, in ihren Reisekleidern eingenäht,

*) S. Caecilia, XII. Bd. S. 309.

den Räubern entgangen sei. — Kriegerischer Marsch in der Ferne.

*Finale. Sc.* 9. Die Vorigen, Beppo Giacomo, Lorenzo, Dragoner, Zerline, Landleute, Kellner. Siegeschor der Dragoner. Zwanzig Räuber von Fra Diavolo's Bande sind geblieben. Der wiedererbeutete Schmuck wird Pamellan von Lorenzo wieder eingehändigt. Dieser soll den von Milord ausgesetzten Preis der 10,000 Lire erhalten. Auf seine Weigerung ihn anzunehmen, erhält ihn Zerline, um der Verbindung mit Francesco zu entgehen, und ihren Geliebten ehelichen zu können. Marchese und seine Banditen drücken ihren Rachedurst aus. Lorenzo marschirt mit seinen Leuten ab. Alle Uebrigen begeben sich zur Ruhe.

### Zweiter Act.

*Sc.* 1. Zerline tritt in ihr Zimmer: Klagen über die Beschwerlichkeit ihrer Geschäfte. Arie: Gefühle beglückter Liebe. Nahe Hoffnungen.

*Sc.* 2. Zerline, Milord, Pamella: Neuer Zank des eifersüchtgen Lords mit seiner Ehehälfte; besonders bei der Entdeckung des Verlustes des Medaillon. Zerline leuchtet den Abgehenden zu Bette.

*Sc.* 3. Marchese schleicht herein, untersucht die Localitäten. Milord soll im Gasthause neuerdings beraubt werden. Barcarole, als Signal für Beppo und Giacomo, denen auf dem Heuboden im Hofe ihr Nachtlager angewiesen worden.

*Sc.* 4. Beppo und Giacomo steigen durch das Fenster ein. Marchese theilt ihnen seinen Plan mit. Draussen lässt sich Zerline hören. Die Räuber schlüpfen in die, an deren Zimmer anstossende, dunkle Kammer.

*Sc.* 5. Die Räuber versteckt. Zerline tritt mit Licht ein. Während ihrer Nacht-Toilette be-

lauschen sie die Räuber. Cavatine. — Bei den Worten ihres Selbstgesprächs:

»Für ein einfach ländlich Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

vermag der Marchese das Lachen nicht zu bemeistern. Zerline horcht auf; glaubt, es sei Milord gewesen; beruhigt sich; kniet nieder, und fleht in ihrem Nachtgebete (eine ganz vorzügliche Preghiera), zur h. Jungfrau. Der Schlaf überwältigt sie, sie sinkt, auf ihrem Bette sitzend, auf das Kopfkissen nieder. — Marchese, Giacomo, Beppo, schleichen vor. Unentschlossenheit, ob Zerline, um den beabsichteten Raub an Milord sicherer ausführen zu können, ermordet werden soll? In dem Augenblicke, wo Beppo, auf des Marchese Befehl, den Dolch zuckt, fesselt Zerlinen's Ausruf: »Heil'ge Jungfrau, dich rufe ich!« seinen Arm. Als er sich fasst, und eben zustossen will, wird draussen heftig angeklopft: Lorenzo mit seinen Dragonern verlangt Einlass. Die Banditen verbergen sich wieder in die Kammer. Das Pochen wiederholt sich. Zerline, durch den Lärm aufgeschreckt, kleidet sich schnell etwas an. Lärm von allen Seiten; man hört Milords Stimme.

*Sc.* 6. Vorige, Lorenzo, Milord. Lorenzo ist auf Fra Diavolo's Spur. Ein von ihm gefangen gewesener Müller hat ihn in einer Kalesche auf dem Wege hieher gesehen. Lorenzo verlangt Labung für seine Leute. Zerline ab.

*Sc.* 7. Lorenzo, Milord. Während ihres Gesprächs wird in der Kammer ein Stuhl umgeworfen. Als Lorenzo ins Cabinet will, tritt der Marchese heraus.

*Sc.* 8. Vorige, Marchese. Eifersucht Lorenzo's wegen Zerlinen's, Milords wegen Pamella's. Milord droht; Lorenzo fordert den Marchese. Dieser sagt zu, und deutet seine Absichten an, den Gegner am Orte der Zusammenkunft durch seine Banditen ermorden zu lassen.

*Sc.* 9. **Vorige. Pamella, Zerline;** Bittre Vorwürfe Milord's und Lorenzo's. Bewegtes Tableau.

## Dritter Act.

Landschaft. Auf einem Berge des Hintergrunds eine Kapelle.

*Sc.* 1. **Marchese,** im Costume des Fra Diavolo, kömmt den Berg herab. Seine Banditen liegen umher im Hinterhalte. **Recitativ, Arie, Cavatine** und **Rondo,** worin er das Gefühl seiner Räubergrösse, seine Sinnlichkeit und Frivolität ausspricht. Dann wirft er einen, seine Befehle für Beppo und Giacomo enthaltenden Zettel in einen ihnen bezeichneten hohlen Baum, und eilt ab.

*Sc.* 2. **Matteo, Francesco, geschmückte Landleute:** Festchor.

*Sc.* 3. **Vorige, Giacomo, Beppo.** Ausdruck ihrer Banditenfrömmigkeit, da heute das h. Pfingstfest. Alle Anwesenden sinken, auf Matteo's Einladung, auf die Knie nieder, und beten zur h. Jungfrau um Heil und Segen. Alles, ausser den Banditen, in's Haus ab.

*Sc.* 4. **Beppo, Giacomo:** Sie finden den Zettel des Hauptmanns im hohlen Baume. Nach Lorenzo's Abgange zum Duell, dem Aufbruche der Dragoner gegen die Bande, und der Gäste zur Hochzeit, sollen jene Beiden durch Läuten der Glocke in der Kapelle, das Signal zum Herbeieilen des Hauptmanns mit seinen Leuten, um sich Milord's und Pamella's zu bemeistern, geben. Sie verbergen sich bei Lorenzo's Annäherung.

*Sc.* 5. **Lorenzo: Arie,** worinn er seinen Schmerz ausdrückt, sich von der Ungetreuen verrathen zu sehn.

*Sc.* 6. **Lorenzo, Matteo, Zerline.** Lorenzo weist Zerlinen, die sich mit ihm zu verständigen sucht, entrüstet zurück.

*Sc.* 7. **Vorige; Beppo** und **Giacomo** treten auf und lassen sich, Alles in der Nähe genau

zu beobachten, auf eine steinerne Bank in einer Laube des Vorgrundes nieder. Lorenzo weist Zerlinens Betheurungen ihrer Unschuld nochmal erbittert zurück.

*Sc.* 8. Vorige, Dragoner. Lorenzo beordert einen Unterofficier, ihn eine Viertelstunde am Walde zu erwarten und, falls er nicht selbst zurückkehre, mit seinen Leuten gegen die Räuber aufzubrechen. Zerlinens Besorgnisse um den Geliebten in jenem so gefährlichen Walde.

*Sc.* 9. Vorige, Geschmückte Landleute mit Blumenkränzen, Milord, Pamella. Chöre der Landleute und Dragoner. Lorenzo entgegnet noch einen letzten Versuch Zerlinen's, im Augenblicke wo Matteo ihre Hand in jene Francesco's legt, mit den bittersten Vorwürfen, entfernt sich mit stolzer Geringschätzung von ihr, und ordnet seine Dragoner. Beppo hat sich mit Giacomo etwas bezecht, und wiederholt, Zerlinen lüstern musternd, deren Worte:

»Für ein einfach ländliches Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

Zerline wird aufmerksam, erinnert sich, dass sie damals ganz allein gewesen, also belauscht worden seyn müsse, stürzt, während des obigen Doppelchors, Lorenzo nach, und theilt ihm ihre Entdeckung mit. Lorenzo lässt Beppo und Giacomo verhaften. Der unter den Anwesenden befindliche Müller erkennt in keinem von Beiden Fra Diavolo. Sie werden dennoch visitirt; in ihren Taschen finden sich Dolche und des Hauptmanns Zettel, der Lorenzo'n das ganze Komplot entdeckt. Er vertheilt seine Dragoner in der Runde, beordert einen von ihnen mit Giacomo nach der Kapelle, und befiehlt ihm, wenn jener Widerstand leiste, ihn sofort niederzustossen. Beppo'n gebietet er, bei seiner ersten verdächtigen Bewegung ihn niederzuschiessen drohend, zurückzubleiben.

Beppo bleibt allein auf der Bühne. Alle Uebrigen verbergen sich. In der Kapelle sieht man Giacomo läuten. Als Fra Diavolo auf dem Berge erscheint, schlägt Lorenzo auf Beppo an. Dieser bejaht in Todesangst des Hauptmanns Frage: Ob er unbesorgt nahen könne? Fra Diavolo steigt vom Berge herab. Der Müller bedeutet Lorenzo'n, dass dies der Räuberhauptmann sei. Indem Jener, in seiner Freude des Gelingens seines Plans, sich auf Beppo's Schulter lehnt, springt Lorenzo vor. Alles folgt seinem Beispiele. Fra Diavolo und seine erscheinenden Leute werden von den Dragonern und Landleuten ergriffen. Fünfstimmige Wiederholung der Romanze des ersten Acts mit dem Refrain „Diavolo", während der Räuberhauptmann abgeführt wird. Siegeschor.

---

Dass dies Sujet und dessen Behandlung voll Leben und Interesse sei und, einige Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, mit denen man es ja bei keiner Oper überhaupt so genau nehmen darf, allgemein anspreche, wird nach obiger Skizze schon einleuchten.

Dass *Auber* auch diesmal keine mittelmässige Tondichtung geliefert habe, lässt schon sein wohlverdienter Ruf unterstellen. Die zum Lieblings- und Modeartikel gewordenen Barcarolen und Preghiera's hat er auch in dieser Oper meisterlich benutzt. — Die Situationen sind mitunter höchst komisch und heben sich mit den ernsten, gefühlvollen gegenseitig; besonders glücklich gedacht und durchgeführt ist der bereits erwähnte originelle Character Milords.

Man hat getadelt, dass Fra Diavolo nicht gleich von vorn herein in seiner bekannten furchtbaren Individualität erscheine. — Da grade solche Verkappungen (z. B. Rinaldini, Mandoin, Cartouche, Hessel) das Interesse an Räuberchef's ganz besonders erhöhen, mögte jener Tadel wohl ungerecht seyn! —

Oder soll Fra Diavolo etwa gleich mit Mord und Brand debütiren?

Die Dichtungen des Textes sind durchgängig gut, und verrathen, auch musikgerecht zu sein. Einzelne Nummern sind in der That sehr gelungen zu nennen, so z. B. die Barcarole:

»Der Gondolier auf leichtem Boot,« u. s. w.

und eine zweite:

»Dorina, jene Kleine,« u. s. w.

Kurz, dieser neue Zuwachs der dramatischen Opern unserer Zeit (man s. darüber Heft 45 der Cäcilia) ist jedenfalls ein sehr willkommener.

Der Frankfurter Direction, wo Fra Diavolo bereits einstudirt wird, gebührt auch diesmal für ihren Eifer, durch erfreuliche Erscheinungen immer schnellmöglichst unsere teutsche Opernbühne zu bereichern, vorzüglicher Dank, und wenn dieser Oper auch nicht jener „Furore" der „Stummen" werden mögte; eignet sie sich doch sicher zu einer bleibenden Stelle auf den Repertoir's, und wird sich gewiss eines ausgezeichneten Beifalles erfreuen.

---

## II.

## *Würdigung des Gedichtes,*

von Herrn Prof. St. Schütze.

Wenn es der echt komischen Opern nur wenige giebt, so ist der allgemeine Grund davon ohne Zweifel darin zu suchen, dass in der Musik, ihrer Natur nach, das lyrische Element vorherrscht, und das Lyrische sich mit dem Komischen nicht gut verträgt.

Es treten also verschiedene Bedingungen ein, wenn sie mit dem Komischen sich verbinden soll, und diese Bedingungen alle zu erfüllen, erschwert

das Unternehmen, einen Text zu erfinden, der durch und durch komisch, und doch für die Musik passend ist.

So liebt das Komische z. B. eine rasche Intrigue, — und die Musik nimmt mit ihren Tönen gern eine gewisse Breite ein, die den schnellen Lauf hemmt und so die Wirkung des Komischen schwächt.

Unter diesen Umständen gelingt eine Oper, wie die heimliche Heirath, die durchaus komisch ist, sehr selten, und man ist schon zufrieden, wenn nur das Ganze, auch mit Vermischung von ernsten Gefühlen, auf das Komische hinstrebt und es mit einem Uebergewicht erreicht.

Es sind vornehmlich drei Eigenschaften, durch welche die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt: das Flüchtige (Muntere, Rührige; man denke z. B. an den Anfang von *Cosi fan tutte*, oder an die Ouverture von Doctor und Apotheker), — das Lustige (wie z. B. namentlich bei den Possen), — und das Mimische (das persiflirende Nachahmen des Affects in dem Auf- und Absteigen der Töne.)

Vorliegende Dichtung nun scheint vorzüglich auf das erste Mittel der Gemeinschaft berechnet zu sein, denn der Inhalt ist munter, bunt, abenteuerlich; List und Verschlagenheit spielen eine Hauptrolle darin, wozu eine rasche Bewegung erfordert wird. Des unmittelbar Lustigen ist weniger. Der unschuldige Muthwille fehlt. Nur Naivetäten und fröhliche Chorgesänge führen dazu. Indess sind diese schon hinreichend, dem Ganzen eine heitere Einfassung zu geben und den schweren Ernst mit Leichtsinn zu überwinden. Ja, der Leichtsinn ist es recht eigentlich, der diese Oper gedichtet hat. Der erfinderische *Scribe* hat seine Neigung und seine Geschicklichkeit, Fremdartiges auf eine leichte Weise zu einer Geschichte zu vereinigen, hier vorzüglich in Anwendung gebracht.

Die Speculation eines Räuberhauptmanns (Fra Diavolo vom Volke genannt) hängt er einem trägen, steifen Engländer an die Fersen, der eine reiche Erbin nach Italien entführt hat. Dazwischen wird das Leben von zwei unschuldig Liebenden bedroht, auf die er aber einen Theil des geretteten Raubes fallen lässt, um sie glücklich zu machen. Durch mancherlei Formen hat er so die Aufmerksamkeit gespannt, und das Interesse, das bald auf die Reisenden, bald auf den Räuber, bald auf das Liebespaar hingezogen wird, so zerstreut, dass der Zuschauer am Ende vor lauter Ueberraschung nicht weiss, wie Alles gekommen und zugegangen sei. Alles in Eins zusammenzufassen, muss er sich an das Gasthaus halten, wo das Abenteuerliche sich begiebt, und das daher mit Fleiss auf dem Titel als das zu erwartende Thema aufgestellt ist. Am meisten wäre man wohl geneigt, dem Fra Diavolo seine Theilnahme zuzuwenden, der auch als die Hauptperson aufgeführt wird; denn im Komischen halten wir es in der Regel mit dem Listigen und seinen Erfindungen; allein — der Betrug des vorgeblichen Marquis ist gar zu grob, indem er nicht nur mit Beraubung, sondern in allem Ernst mit Ermordung umgeht. Das ist denn doch ausser allem Spass, und wir müssen am Ende zugeben und sogar gerne sehen, dass der interessante Räuber gefangen abgeführt wird. Das Komische seiner Partie liegt nur in dem Verhältnis zum Engländer, dessen Frau er bethört, wozu der schläfrige Ehemann, der sie, wie er versichert, mit der Aussteuer aus blosser I n c l i n ä s c h e n (Inclination) geheirathet hat, possierlich genug gebehrdet. Dieser Engländer ist auch die eigentliche komische Person des Stücks. Auf u n s e r e r Bühne sieht man freilich in einer solchen gefoppten Person gewöhnlich einen Franzosen; indess wird sich der Teutsche auch wohl gern gefallen lassen, auf pariser Weise einen Engländer einmal so behandelt zu sehen. Die Erscheinung hat dafür etwas Neues. Es ist zu vermuthen — Rec. kennt die Musik nicht — dass folgendes Duo des streitenden Ehepaares sich, mit mimischem Ausdruck, sehr komisch ausnimmt.

**Milord.**

**Ich bin so gut, ich bin so gut,**
**Sie müssen mir das eingestehn,**
**Um Sie modern geschmückt zu sehn,**
**Verschwende ich mein Hab und Gut.**
**Ich bin so gut, ich bin so gut.**
**Doch gieng es nur nach Ihrer Bitte,**
**Müsst' ich nach dieses Landes Sitte,**
**Hier stets ein Cicisbeo seyn.**
**Das will ich nicht, das will ich nicht!**
**Nein, nein, nein, no, no, no Goddam!**
**Das will ich nicht, das will ich nicht.**

**Pamella.**

**Ich möchte gern, ich möchte gern**
**Geneigt mich zeigen Ihrem Lobe,** (Das ist unklar ausgedrückt.)
**Hübsch sparen in der Garderobe!**
**Das möcht' ich gern, das möcht' ich gern.**
**Denn mein Gemüth ist sanft und still,**
**Gehorsam war mir stete Pflicht!**
**Doch trotzt man mir und ruft: ich will!**
**Dann will ich nicht, dann will ich nicht.**
**Nein, nein, nein, no, no, no mein Herr!**
**Das will ich nicht, das will ich nicht.**

Zu dem Naiven gehört, wie das liebende Mädchen, (Zerline, die Wirthstochter), beim Auskleiden ihren Wuchs in Betrachtung zieht, und singt:

**Für solch ein einfach ländlich Mädchen**
**Bin ich ganz zierlich wohl gebaut.**

Diese ganz leicht hingeworfene Scene, der man gar nichts Absichtliches ansieht, hat *Scribe*, der überhaupt in Verknüpfung kleiner Umstände so geschickt ist, zur Lösung des Knotens benutzt, indem die Räuber, die sie belauerten, nachher bei vollem Becher das Liedchen lachend wiederholen, und sich dadurch verrathen — unstreitig der originellste und schönste Einfall des ganzen Stücks! — Freilich kann man es auch mit der Verknüpfung kleiner Umstände zu weit treiben, so dass der Glaube an einen nothwendigen Zusammenhang darüber verloren geht, oder

das Ganze an einem gar zu dünnen Faden hängt. Etwas misslich und gewagt scheint denn auch hier die Herbeilockung des Räuberhauptmanns zuletzt, da sein Spiessgeselle, durch die auf ihn gerichtete Flinte, gezwungen wird, das verabredete Ja zu rufen. Indess muss dies ausgepresste, zitternde Ja wohl eine recht komische Wirkung thun. —

Aber ist es auch erlaubt, ein Gebet zum Komischen zu benutzen? — Der Humor findet oft darin zur Verspottung der menschlichen Beschränktheit wohl Stoff genug; aber soll man sich damit vor das Volk auf die Bühne wagen? — Hier wird feierlich zur Mutter Maria gefleht, und ein Mädchen bittet sich einen Mann aus.

Zu den Unwahrscheinlichkeiten darf man rechnen, dass Lorenzo, der Geliebte, sich so schnell zum Verdacht der Untreue gegen seine Geliebte verleiten lässt; wenigstens die Zuschauerinnen werden nicht damit zufrieden sein.

Manches wäre nun noch zu sagen über die nächtlichen Scenen im Gasthause, die Diesem und Jenem vielleicht ein wenig anstössig vorkommen möchten. Indess, ob sie es bei der Aufführung wirklich s i n d, darüber kann nur die Darstellung entscheiden, da die Musik in solchen Fällen viel Milderndes hat.

Am besten ist es, bei dem flüchtigen Leben und Weben des Ganzen, das den Leichtsinn schon an seiner Stirne trägt, es damit nicht so genau zu nehmen. Sind doch der guten theatralischen Scenen, die die Erwartung erregen, spannen und überraschen, immer noch genug, und wenn man auch aus dem Stück keinen bewiesenen Satz oder eine Lehre mit nach Hause nehmen kann, so wird doch sicher jeder leidlich gestimmte Zuschauer diese a b e n t e u e r l i c h k o m i s c h e Oper, mit der wahrscheinlich angenehmen und ansprechenden Musik, sehr u n t e r h a l t e n d und ergötzlich finden.

---

## III.

## Würdigung der Composition,

von Herrn Musikdir. Carl Vollweiler.

*Auber* beurkundet in dieser Oper von Neuem sein Talent für die komische Oper. Er ist unerschöpflich in Erfindung angenehmer, leichtfasslicher und sangbarer Melodieen, und weis dieselben auf so ansprechende und interessante Art fortzuführen und sie so fliessend mit einander zu verbinden, dass selbst Reminiscenzen aus seinen früheren Werken nicht störend einwirken. Namentlich da, wo solche Anklänge aus seinen beliebten älteren Opern am deutlichsten hervortreten, in den Barcarolen, sind sie auch am leichtesten zu entschuldigen. Gewisse Gänge und Modulationen und der Sechsachteltact müssen dieser Art von Stücken das Charakteristische und Eigenthümliche verleihen; und dadurch wird es dann unvermeidlich, dass Barcarolen mehr oder weniger einander ähneln.

Ein Vorwurf, der dem Dichter und dem Componisten gemacht werden kann, ist der, dass jener in die meisten Ensemblesätze gar zu viel Conversation eingestreut hat, wodurch Einförmigkeit entstehen muss; und dass letzterer, um dem raschen Fortgange der Handlung nicht hinderlich zu seyn, manche Momente in musikalischer Hinsicht nicht so herausgehoben hat, als wohl hätte geschehen können. Der Wirkung des Ganzen schadet dieses jedoch keineswegs. Die Handlung, auf welcher eigentlich das Hauptinteresse dieser Oper beruht, ist mit vieler Kenntnis des Bühneneffects erfunden, und enthält überraschende, zum Theil spannende und für die musikalische Behandlung günstige Situationen.

Die Musik ist, der Form und dem Inhalte nach, der Handlung ganz angemessen. Ohne angestrengte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, ohne überhaupt grosse Ansprüche zu machen, unterhält sie angenehm. Und mehr wird von einer Oper wie die vorliegende nicht gefordert.

Der erste Satz der Ouvertüre, aus einem Marsche bestehend, fängt mit einem Trommelsolo an. Hierauf wird ein Satz von den Violinen, zuerst bloss zweistimmig, *pp* angefangen. Er steigert sich durch den allmähligen Zutritt der übrigen Instrumente bis zum *ff*, und nimmt eben so wieder ab, bis er im *ppp* gänzlich verschwindet. Hierauf tritt ein Allegro ein, dessen Thema die Trompete vorträgt. Nach dem Uebergange in die Dominante wird ein Motiv aus dem ersten Finale als Mittelsatz aufgenommen, der nach der Wiederholung des Thema noch einmal in dem Haupttone vorkommt. Eine Coda im $\frac{12}{8}$ Tact beschliesst die effectvolle und ziemlich lärmend instrumentirte Ouverture.

Die Introduction beginnt mit einem Chore zechender römischer Dragoner. Durch die darauf folgende Conversation, welche während einer Staccatofigur der Violinen fortgeführt wird, erfahren wir, dass der berüchtigte Räuberhauptmann *Fra Diavolo* in diesen Gegenden haust, und dass ein Preis auf seinen Kopf gesetzt ist, den die Dragoner gewinnen wollen. Lorenzo, ihr Officier, (Tenor) liebt Zerline, die Tochter des Wirthes, (erster Sopran); der sie aber einem Officier, der keine Aussicht hat, als seinen Sold und eine Büchsenkugel, nicht geben, sondern sie an einen reichen Pachterssohn aus der Nachbarschaft verheirathen will. In einer romanzenartigen Melodie, die durch einige Dissonanzen in der Begleitung gewürzt ist, spricht Zerline ihrem Lorenzo Muth ein; dieser aber, hoffnungslos, will im Kampfe den Tod suchen.

Durch Hülferuf von Anssen (Allegro, *d*-moll, $\frac{6}{8}$-Tact) wird man unterbrochen. Milord Kookburn und seine Frau Pamella, sind von Diavolo's Bande überfallen und geplündert worden, kommen in voller Verzweiflung herein, und Milady klagt: „Ach welche Qual gewährt das Reisen" etc. (als Gegenstück zu dem: „Ach welche Lust gewährt das Reisen" aus Johann von Paris.) Diese Stelle erfodert viel Zungengeläufigkeit und

lebhaften Vortrag. Der Schluss der Introduction, wobei der erste Chor noch einmal aufgenommen wird, ist effectvoll, könnte aber wohl etwas kürzer gehalten sein.

In dem nun folgenden Dialoge erzählt Milord die näheren Umstände seiner Beraubung, und bestimmt dem, der ihm die geraubten Sachen zurückbringt, eine Belohnung u. s. w. (wie bereits vorstehend zu lesen.)

Durch den deutsch-englischen Accent und das Einstreuen mehrer englischer Wörter, so wie durch die echt komische Behandlung der Musik, muss dies Stück, bei nur einigermasen richtigem Vortrage, sehr belustigen. Der Wirkung des Ganzen schadet es indess, dass Milord die beiden ersten Strophen, Milady dagegen die letzte Strophe zu singen hat, indem Letztere als Frauenzimmer nicht so niedrig-komisch seyn darf, als Ersterer, wodurch denn der Schluss etwas matt ausfällt. Ref. glaubt, dass dieses Musikstück sich besser steigern würde, wenn dem Lord die erste, der Lady die zweite Strophe zugetheilt wäre, und die dritte t h e i l s a b w e c h s e l n d, t h e i l s v o n B e i d e n z u s a m m e n, vorgetragen würde. Alsdann würde dieser Nummer auch das Prädicat: „Duettino" eher zukommen als in der vorliegenden Gestalt.

Kaum hat Milord seiner Frau betheuert, sie werde den galanten Herrn Marquis nie wieder sehen, so kommt ein Wagen an, und — der Marquis steigt aus. Niemand vermuthet, dass es Fra Diavolo selbst ist, der, als Gentleman verkleidet, den Engländern nachreist, um sich desto sichrer in Besitz ihrer Schätze zu setzen. Das Quintett, welches bei der Ankunft des Marquis beginnt, wird in einem *a parte* eröffnet, worin sich einige Stellen durch effectvolle Stimmenführung auszeichnen. Das sich daranschliessende Allegro trägt einen heitern Charakter, und gibt Zerlinen Gelegenheit, ihre Kunstfertigkeit in allerlei Coloraturen zu zeigen. Der Engländer zieht sich nun

mit seiner Frau zurück, und der Marquis setzt sich zu Tische, während ihm Zerline eine artige Romanze singt, deren Inhalt Diavolo's Thaten sind. Einen angenehmen Contrast bildet die ansprechende, freundliche Melodie der ersten Hälfte derselben, mit der düstern, geheimnissvollen Behandlung der zweiten Hälfte bei den Worten: „Bebet! denn in des Sturmes Drohn" etc. *)

Es treten zwei verdächtig aussehende Kerle ein, denen der Wirth, auf des Marquis Fürsprache, Nachtlager in seinem Hause bewilligt. Es sind zwei von Diavolo's Gesellen. Der Marquis bestürmt Milady mit tausend Schmeicheleien und singt ihr eine äusserst süsse Barcarole vor. Sein heuchlerisches Entzücken ist, besonders bei dem Uebergange in As-dur, in der Musik ungemein treffend bezeichnet.

Diavolo's Diebsaugen kann es indessen nicht entgehen, dass Milady ein reiches Medaillon an ihrem Halse trägt, welches ihr Bild einschliesst. Er weis es ihr abzuschmeicheln, und als Milord sich im Hintergrunde zeigt, nimmt er geschwind die vorhin abgebrochene Barcarole wieder auf. Der Schlusssatz dieses Terzettes (Allegretto $\frac{6}{8}$-Tact, A-dur), worin Milord zwar *bravi! bravi!* ruft, für sich aber sein Missfallen über die vorgefallene Scene zu erkennen giebt, erfordert wieder geläufige Zungen, und sehr deutlichen, belebten Vortrag. Noch ist in diesem Satze bemerkenswerth, dass der Marquis in den höhern Tönen des Tenors die Melodie führt, während Milady sich in Tönen bewegt, die eigentlich höher sind, die jedoch nur als Begleitung erscheinen, weil sie in den tiefern Umfang des Soprans fallen.

Das Finale beginnt mit einem marschähnlichen Sechsachteltact, dessen Melodie schon in der Ouverture gehört wurde, indess die Dragoner von ihren Nachsuchungen zurückkehren. Sie haben die Bande

*) S. Caecilia XII. Bd. S. 309.

Diavolo's gefunden, mehre Räuber getödtet, und ihnen die geraubten Schätze abgenommen. Lorenzo beschreibt diesen Kampf in einem Zwischensatze (*g*-moll), von charakteristischen Figuren der Instrumente begleitet, worauf der erste Chor wiederholt wird. Während einer fortgeführten Figur, die meistens von der Flöte vorgetragen wird, überreicht alsdann Lorenzo der Lady den Schmuck, und erhält dafür die Belohnung von zehntausend Lire. Durch den Besitz dieser Summe lebt seine Hoffnung auf Zerlinens Hand wieder auf. Die Stelle, wo Beide sich ihrem Entzücken darüber hingeben, hätte in der Musik bedeutungsvoller ausgedrückt werden können. — In der Stretta rüsten sich die Dragoner wieder zum Abzuge, wobei der frühere Marsch wieder angewandt ist. Zerline und Lorenzo freuen sich ihres bevorstehenden Glückes, wobei eine sehr sanfte Melodie in die verschiedenen Blaseinstrumente übergeht. Kurz vor dem Schlusse hebt sich besonders die Stelle heraus, wo bei einem plötzlichen Ausfalle ins *G*-dur, der eben so schnell wieder in *Es*-dur zurückgeleitet wird, alle Singstimmen *unisono* d aushalten.

Im zweiten Acte beschäftigt sich Zerline mit dem Gedanken an Lorenzo in einer folgenden Romanze, die sowohl durch angenehme Melodie, als durch geschmackvolle Verzierungen anspricht. Die Engländer treten ein: Es entspinnt sich ein Terzett, in welchem Milord zum Schlafengehen antreibt, Milady sich dagegen sträubt, und Zerline sich über so viel Uebereinstimmung bei Eheleuten wundert. Die Schläfrigkeit und das Gähnen des Lord ist in der Begleitung, durch allerlei gesuchte Harmoniefolgen und vorgehaltene Dissonanzen, treffend ausgedrückt. Von komischer Wirkung ist die Stelle, wo Milord das Medaillon an Milady's Halse vermisst, und diese, um seinen Argwohn zu beschwichtigen, nun selbst mit den Worten: »Milord, Sie wollten schlafen gehen!« einfällt. — Die Engländer gehen in ihr Zimmer, und der sich verlierende Schluss der Instrumente soll wahrscheinlich das Einschlafen Milord's bezeichnen.

Kaum ist das Theater leer, so kommt Diavolo herbeigeschlichen, um zwei von seinen Gefährten zum Fenster hereinzulassen, und Milord zu bestehlen. Er singt, um ihnen dadurch das Zeichen zu geben, eine Barcarole, von welcher er versichert, dieses Lied sei in Italien in Jedermann's Munde; und es ist in der That so lieblich und gesangvoll, dass es gewiss auch in Deutschland bald ein Lieblingsstück des singenden und spielenden Publikum's seyn wird. — Gegen Ende des Gesanges kommen die beiden Räuber zum Fenster herein, müssen sich aber gleich, nebst Fra Diavolo, in eine dunkele Nebenkammer verstecken, da Zerline, die den Engländern in ihr Zimmer geleuchtet hat, zurückkehrt. Unglücklicher Weise ist dies ihr Schafgemach, und die Räuber müssen sich so lange versteckt halten, bis Zerline, während einer eben so niedlichen, als dem Charakter Zerlinens entsprechenden Arie, entkleidet, zu Bette gegangen und eingeschlafen ist. Diavolo kommt nun hervor und singt erst allein, dann mit seinen Gesellen: »Wagt nicht zu athmen, bald ist's gethan!« Das Abwechseln von fis und f in der Begleitung und verschiedene enharmonische Ausweichungen, so wie die fortgesetzte punktirte Bewegung, bezeichnen das Herumschleichen und die Unschlüssigkeit der Räuber. Endlich sehen sie kein anderes Mittel, sicher zum Zimmer des Engländers zu gelangen, als Zerlinen zuvor aus dem Wege zu schaffen. Indem der Eine den Dolch auf sie zückt, lässt sich ein starkes Klopfen von aussen hören; und ein lustiger von Trompeten vorgetragener Marsch verkündet, dass die Dragoner wieder angekommen sind. Zerline erwacht, und steht auf, um sie einzulassen, während die Räuber in ihr Versteck zurückeilen. Die ganze Scene ist vom Dichter wie vom Componisten mit viel Gewandtheit und theatralischer Wirksamkeit behandelt.

Das Finale befriedigt weniger. Die musikalische Behandlung ist nicht sehr bedeutend, kann es auch nicht wohl sein, da der grösste Theil dieses Stückes

aus Conversation besteht, und dem Componisten wenig Gelegenheit zum Verweilen darbietet. Nur ein Quintett von Männerstimmen zeichnet sich in diesem Finale durch schöne Stimmenführung aus. Das Uebrige besteht meistens in mehren Figuren, die in verschiedene Wendungen und Modulationen gebracht sind, die Conversation auf dem Theater zu begleiten.

Nachdem die Räuber in ihr Versteck zurückgeeilt sind, kommt Lorenzo, und bald darauf Milord herein. Auf einmal lässt sich in dem Zimmer, wo die Räuber stecken, ein Geräusch hören. Indem Lorenzo nachsehen will, tritt der Marquis allein aus dem Zimmer, vorgebend, ein Stell-dich-ein sey die Ursache seines Hierseyn's; dem Lorenzo sagt er, dass Zerline, dem Lord aber, dass Pamella ihn hier erwarten wollte. Beide glauben es ihm, und fordern ihn heraus. Endlich kommen noch die beiden Damen dazu, und während sie sich das zurückstossende Betragen Lorenzo's und Milord's nicht erklären können, triumphirt Diavolo über das Gelingen seiner List. Unter diesen Bewegungen fällt der Vorhang.

Der **dritte Akt** beginnt mit einer grossen Arie Diavolo's, die als selbstständiges Musikstück wohl am meisten Werth hat. Der dieselbe einleitende Instrumentalsatz ist die in *E*-dur versetzte Romanze Zerlinens aus dem ersten Akte. Da dies Stück dreimal in der Oper vorkommt, so wäre wohl hier der geeignete Platz gewesen, es durch mehr Abwechselung in der harmonischen Begleitung anziehender zu machen, was aber nicht geschehen ist. — Die Arie selbst, in welcher Diavolo die Freuden des Räuberlebens preist, fängt mit einem kräftigen, brillanten Marschtempo an. Nach einem kurzen Andantino, ahmt Diavolo die Stimme eines von Räubern angehaltenen Mädchens nach. Das darauf folgende Tempo: „Nie berauben wir“ u. s. w. ist eben so gesangreich, als dankbar für den Sänger. Ein rascher Sechsachteltakt beschliesst die Arie, zu deren Vor-

trag bedeutender Stimmenumfang, viel Gewandtheit und Ausdauer erfordert werden.

Nach Diavolos Abtritt, kehrt der Wirth mit dem Pachterssohne, den er zum Bräutigame seiner Zerline ausersehen hat, und mit den Hochzeitgästen zurück, welche einen Chor (*F*-dur, Allegretto, $\frac{2}{4}$-Tact) singen, dessen Mittelsatz ein Gebet ist, zu welchem eine gleichsam flehende Figur erst von der Violine, dann von der Oboe vorgetragen wird. Lorenzo's Romanze muss durch ausdruckvollen Vortrag gehoben werden.

Lorenzo will abgehen, sich mit Diavolo zu schlagen; unterdessen kommen Matteo und Zerline aus dem Wirthshause; die beiden Banditen setzen sich an einen Tisch, um Alles zu beobachten, und später kommen auch die Engländer, ihren Theé im Freien einzunehmen. Das Finale beginnt mit einem Chore der Dragoner, der schon im zweiten Akte gesungen worden, hier aber in *Es*-dur versetzt und weiter ausgeführt ist. Zerline sucht verschiedene Male sich ihrem Lorenzo zu nähern, wird aber unfreundlich von ihm zurückgewiesen. Auf einmal erblicken die beiden verkappten Räuber, die bisher unbemerkt in der Ecke sassen, Zerlinen. Sie erinnern sich der Scene in der vorigen Nacht, und vergessen sich so weit, dass sie Zerlinen's Gesang bei ihrer Nachttoilette nachäffen. Zerline wird dadurch aufmerksam; sie beschwört ihren Geliebten, die Sache näher zu untersuchen. Die Banditen werden ergriffen, und man findet bei ihnen einen schriftlichen Befehl Fra Diavolo's, wodurch sie angewiesen werden, sobald Lorenzo mit den Dragonern abgezogen sei, die Glocke der nahegelegenen Kapelle zu läuten, zum Zeichen, dass sich Diavolo mit den übrigen Banditen unbesorgt nahen könne, um dem Engländer die Ueberreste seiner Baarschaft zu rauben und seine Frau zu entführen. Lorenzo baut hierauf seinen Plan, sich der Person Diavolo's zu versichern. Der Eine der Banditen muss die Glocke läuten, um dadurch Diavolo herbeizulocken; der Andere bleibt ganz allein

auf der Bühne, während sich alle Uebrigen verstecken. Alles dies ist in der Musik so rasch als möglich, und dabei angemessen und mit vieler Abwechselung, behandelt. Während sich nun Alle versteckt halten, wird das Gebet wieder angestimmt, wozu die Glocke bei jedem Takte die Dominante f anschlägt. Endlich kommt Diavolo den Berg herab. Mit Erstaunen erkennen Alle in ihm den Herrn Marquis aus Neapel. Er nähert sich sorglos, und singt von seinem bevorstehenden Glücke, als Alle hervorstürzen und ihn gefangen nehmen. Die Musik modulirt in's *G*-dur und die Romanze des ersten Aktes, die Diavolo's Thaten beschreibt, erklingt fünfstimmig, wonach wieder in *Es*-dur zurückgegangen und mit allgemeinem Jubelrufe geschlossen wird.

Dass die Oper auf der Bühne von guter Wirkung ist, wurde schon oben bemerkt. Aber auch einzeln am Claviere vorgetragen, werden sich die Stücke schön ausnehmen und um so allgemeiner brauchbar seyn, da sie durchaus keine bedeutenden Schwierigkeiten darbieten und sich auch, einige Partien Diavolo's ausgenommen, in kleinem und in mittleren Stimmenumfange bewegen.

Auffallend ist es, dass sich in der ganzen Oper kein einziges Duett findet, und zwar um so mehr, da *Auber* in frühern Opern, namentlich im Maurer und Schlosser, in dieser Gattung von Gesangstücken so glücklich war.

Die deutsche Uebersetzung von dem als Componist und als Schriftsteller rühmlichst bekannten Carl Blum in Berlin, zeichnet sich in mehr als einer Hinsicht aus. Sie stimmt genau mit dem Sinne des französischen Originales und mit dem der Musik überein; auch ist, so viel als möglich, darauf Bedacht genommen, dass aushaltende Noten, Fermaten, Verzierungen u. dgl. auf klingende Vocale, wie a und o fallen.

Das vollständige Textbuch, Dialog sowohl als Gesangstücke, ist besonders, in grossem Octavformat,

abgedruckt und wird dem Clavierauszuge beigegeben. Noch muss lobend angeführt werden, dass in diesem sehr oft die Eintritte der Instrumente bezeichnet sind. Es ist zu wünschen, dass dies immer dabei geschehe *).

Auch das Aeussere des Werkes verdient alles Lob. Der Notenstich ist sehr schön, deutlich und möglichst correct.

Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass die Verlagshandlung, die es sich seit einigen Jahren angelegen seyn lässt, das deutsche Publikum mit den neuen französischen Opern, in möglichster Schnelle und in den verschiedensten Gestalten, bekannt zu machen, auch von dieser neuesten *Scribe-Auber'schen* Oper, die in Paris auf der *Académie royale* unter dem Titel: *Le dieu et la bayadère* aufgeführt wurde, das Eigenthumsrecht für Dentschland erworben hat.

---

## IV.

### Als Nachschrift:

### Einige Worte über deutsche Operntexte,

an

### *Deutschlands Theaterdirectionen.*

---

Der *Carl Blum'sche* Text zu Auber's trefflicher Oper »Fra Diavolo« mit dem die Verlags- und Musicalienhandlung *B. Schott's Söhne in Mainz*, unsre deutsche Opernbühre abermals bereichert, veranlasst zu einigen, von den verehrlichen Theaterdirectionen unseres Vaterlandes wohl zu beherzigenden Worten über Operntexte im Allgemeinen, deren vorzügliche Wichtigkeit, besonders bei der in den neuesten Zeiten ganz ausgezeichneten Vorliebe zum

---

*) S. Cäcilia, III. Bd. Hft. 9, S. 29.

Fache der so erfreulich aufgeblühten dramatischen Oper, jedem Sachkenner einleuchten muss.

Wie erbärmlich zum Theil, wie seicht wenigstens, wässerig, gegen Sprache, Versbau und so vieles Andre verstossend, in der Regel bis erst vor einigen Jahren fast die Mehrzahl unserer deutschen Operntexte gewesen, ist nur allzubekannt. Um so löblicher muss daher das Streben jener Musikhandlung erscheinen, sich vorzügliche französische Originaltexte, durch Uebereinkunft mit den Autoren und Verlegern, selbst mit bedeutenden Opfern, zu verschaffen, und diese auf empfehlungswertheste Weise ins Deutsche übertragen oder frei bearbeiten zu lassen.

Einem Mangel unserer Opernbühne wäre nun dadurch allerdings abgeholfen; allein noch immer besteht ein Uebelstand, dessen Beseitigung allen Theaterdirectionen von Verdienst recht ernstlich am Herzen liegen sollte. Ausser jenen von der Schott'schen Handlung besorgten Texten, erscheinen nämlich, von jeder auf unsre Bühne verpflanzten neuen Oper, deren mehrere, theils guten, theils auch höchst mittelmässigen, auch wohl ganz schlechten Gehaltes. Was entsteht nun daraus? Eine Bühne hat die Oper nach ihrem erstandenen Texte einstudirt; ein oder mehrere neu engagirte Mitglieder ersetzen abgegangene; oder gastirende Künstler treten auf: — und siehe da! die Aufführung der Oper wird eine Olla potrida von drei-, vierlei verschiedenen Texten, in denen zuweilen der Chor zu den Couplet's wie etwa, um trivial zu reden, eine Faust auf's Auge, passt und in einem zärtlichen Duett ein Liebespaar sich, wie Kraut und Rüben zusammengestoppelten Nonsens zusingt u. s. w.

**Uebereinstimmende Einführung eines und desselben Operntextes** erscheint daher zur Vervollkommnung unserer deutschen Oper, als ein ganz vorzügliches Requisit. Erkennt man aber die Richtigkeit dieses Grundsatzes an, so dürfte wohl grade die obengenannte Musikhandlung die Begün-

stigung, unsern Bühnen einen solchen Normaltext zu liefern, am ersten verdienen. Denn sie ist es, die, durch ihre Verbindungen mit Paris, wo sie ein eigenes Etablissement besitzt, vermittelst mit bedeutenden Unkosten verknüpften Abkommens mit den dortigen Operneigenthümern, die neuesten und ausgezeichnetesten derselben, mit vorzüglichen Texten, colorirten Zeichnungen der Decorationen und Costüme, in gedruckten Partituren, mit fast unglaublicher Schnelle, zu höchst billigen Preisen, auf unsre deutschen Bühnen verpflanzt. Diese ihre Leistungen erhalten besonders noch durch die sorgfältigste Vergleichung der Texte mit der Musik durch sachkundige Männer, und deren eben so exacte Unterlegung, sowie durch schnelle Lieferung trefflicher Klavierauszüge, noch höheren Werth.

Bei solchen Verdiensten um Deutschlands Opernbühnen lässt sich, nach Anerkennung des Grundsatzes der wichtigen Vortheile eines, bei unsern Theatern übereinstimmenden Operntextes, von der billigen Anerkennung der Verdienste der Schott'schen Handlung um die Musik im Allgemeinen und die Oper insbesondre, deren vorzugsweise Berücksichtigung in jener Beziehung durch die verehrlichen Theaterdirectionen, um so zuversichtlicher erwarten, als ein solcher Vorzug, die Unternehmer zu fortgesetzt thätigen und gesteigertem Streben in Förderung unserer teutschen Oper ermuthigend, auf deren gedeihliche Fortschritte selbst, in der erfreulichsten Weise rückwirken müsste.

*TH.*

## *Das Strassburger Musikfest,*)*

**beleuchtet unter dem Gesichtspunct:**

### *Welchen Einfluss hat auf die Kunst der Dilettantismus?*

Schon mehrmal haben achtbare Künstler die Klage ausgesprochen: der überhandnehmende Dilettantismus bereite der Kunst ihr Grab; durch das viele Musiciren werde auch viele schlechte Musik gemacht; dadurch gewöhne das Gehör sich an das Schlechte, und das Bedürfnis nach etwas Besserem höre zuletzt auf.

Mag eine solche Behauptung auch in einem gewissen Grade wahr sein, so ist sie doch eben so wenig im Ganzen richtig, als wenn man behaupten wollte, durch das viele und immer mehr überhandnehmende Lesen werde die Aufklärung aufgehalten.

Es kommt nur darauf an, welche Richtung man diesem Geisteshange gibt, womit man ihn nährt. — Sind nicht die Musikfeste, welche der Dilettantismus, wenn auch nicht grade hervorrief, doch allein ausführen half, die beste Widerlegung jener Behauptung? — Wann ist für die Kunst kräftiger gewirkt worden, als grade seit der Entstehung und Fortpflanzung dieser Musikfeste? Und ist also dieses Gedeihen nicht allein dem immer mehr um sich greifenden Dilettantismus zu verdanken?

Es ist zwar nicht zu läugnen, dass der Dilettantismus häufig Gefahr läuft, seine Elemente zu zersplittern und dass dann der Kunst selbst Gefahr droht; allein wie viel Herrliches kann auch gelei-

*) Durch Zufall verspätet. *Rd.*

stet werden, wenn diese Elemente, zu einem Ganzen verbunden, ihre Kräfte vereinigen?

Einen glänzenden, unwiderlegbaren Beweis dafür zeigt uns das Strassburger Musikfest, wo die Kunst einen über jede Erwartung schönen Triumph feierte.

Die Kunststufe, auf welcher Strassburg bis jetzo gestanden, berechtigte diese Stadt nie, sich unter diejenigen Städte zu zählen, welche auf die Kunst und ihre Verbreitung bedeutend einwirken. War auch von Zeit zu Zeit einiges Gute von hier ausgegangen, so hatte sich dieses wieder in der Gesammtmasse aller Kunsterzeugnisse verloren und war kaum bemerkt worden. Das Meiste beschränkte sich auf den innern Wirkungskreis der Stadt, und hatte kaum einen andern Erfolg, als die Kunst aufrecht zu erhalten.

Um wie viel mehr musste es deswegen den wahren Kunstverehrer freuen, dass auch hier die Kunst in ihre Rechte getreten ist und ihr unwiderstehliches Fortschreiten auf eine Art bewährt hat, welche alle Erwartung übertraf.

Wer je mit der Organisation eines Musikfestes vertraut wurde, wird die unzähligen Schwierigkeiten kennen, welche ein solches Unternehmen begleiten. Um wie viel grösser mussten aber diese hier sein, wo eine getheilte Sprache gleichsam zweierlei Nationen bildet, und ein teutsch-fühlendes, und ein französisch-denkendes Publicum, in ihren Ansichten sich häufig widerstreben. Wie viele Hindernisse mussten da aus dem Wege geräumt werden, um ein gemeinschaftliches Wirken zu erzielen! — Wie viel grösser mussten ferner noch die Schwierigkeiten sein, da seit vielen Jahren das Musikwesen hier eher rück- als vorwärts geschritten war und, bei dem immer grössern Verfall des Theater-Orchesters, bei der gänzlichen Auflösung des Liebhaberconcertes, die Kunst gleichsam ihrem Verderben entgegenblickte

und die Symptome zu ihrem Untergange sich täglich vermehrten. —

Und, in solch einem Augenblick konnte ein Musikfest entstehen und — gelingen! — Aber grade in der Besiegung aller dieser Schwierigkeiten zeigte die Kunst ihre göttlichen Rechte und lieferte einen von den vielen Beweisen, wie das wahrhaft Schöne, Grosse und Gute in jedem Fache und auf jedem Boden immer mehr Wurzel fassen und die Menschheit ihrer geistigen Entwickelung näher bringen muss.

Ein Wunsch, welchen einzelne Kunstverehrer schon Jahrelang hegten, ging endlich in Erfüllung. Unserm Elsass kam die Ehre zu, dem übrigen Frankreich ein Muster solcher Vereine aufzustellen. Sein vaterländischer Charakter und seine Empfänglichkeit für alles Schöne und Gute verläugneten sich auch diesesmal keineswegs. Zahlreich und freudig vereinigte sich die Mehrzahl der elsässischen Musikliebhaber zum Musikfeste, welches am Ostermontag und Dienstag statt fand.

*Friedrich Schneider's* herrliches Oratorium: Das Weltgericht, wurde zur Aufführung des

*ersten Tages*

bestimmt.

Obgleich schon früher, in der Kirche und im Concerte, Mehreres davon gehört und gewürdigt worden war, so rümpften doch Viele die Nase darüber, dass man es nur wagte, ein Publicum, und vollends ein zahlreiches, mit einem so trockenen, monotonen Concerte zu langweilen, wie die Aufführung eines Oratoriums ihnen zu versprechen schien. Ja Viele wollten gar nichts davon wissen, das erste Concert zu besuchen, und nur die Furcht, für das zweite keine Plätze zu bekommen, trieb sie an, auch für das erste zu unterschreiben, (indem man nur für beide zugleich sich zum Voraus der Plätze versichern konnte).

Wie ganz anders war aber das Urtheil, als dieses treffliche Werk gehört wurde! Nun erkannten und fühlten erst die Meisten, was denn eigentlich wahre Musik sei, und, Wenige ausgenommen, war Alles entzückt über das Gehörte. Einen ganz neuen, noch nie empfundenen Genuss gewährte ihnen das Zusammenwirken von beinahe 400 Executanten, (unter welchen allein 180 Sänger waren) welche diese herrliche Composition mit einer Liebe und einem Zusammenklang ausführten, von welchen man sich nur schwer einen Begriff machen konnte.

Keine günstigere Wahl hätte aber auch getroffen werden können, als grade dieses Werk, in welchem der Verfasser so schön die Classicität der älteren Componisten mit dem fantasiereichen Aufschwung der neuern verband. Nur ein s o l c h e s Werk war auch fähig, den nöthigen Eifer aufrecht zu erhalten, welchen das Einstudiren erforderte. Man bedenke, dass die für die Proben bestimmte Zeit einen Raum von vollen drei Monaten einnahm, und dass diese grade in die Faschingszeit fiel, wo besonders die mitwirkenden Damen manches rühmliche Opfer bringen mussten! — Nur dieser anhaltende Eifer, welcher Sänger und Instrumentisten in gleichem Mase erfüllte, war vermögend, das treffliche Gelingen herbeizuführen.

Welche Freude muss es nicht für jeden echten Kunstverehrer sein, wenn er wahrnimmt, dass, so drohend auch der Modetand einzureissen sucht, eine einzige Aufführung der Art denselben in seine Schranken wieder zurückweiset.

Auch war nur Eine Stimme über die Wirkung des Weltgerichtes, und so gewählt und gehaltvoll auch das zweite Concert war, so musste es diesem ersten doch nachstehen.

Dieses vorzugsweise Wohlgefallen war unstreitig das schönste Resultat, welches für die Kunst bei dieser Aufführung entspross. Es gereicht eben sowohl

dem Werke selbst zur Ehre, als auch dem Publicum, welches ein solches zu empfinden und zu würdigen vermag. Das Wohlgefallen an classischen Werken beurkundet die Bildungsstufe, auf welcher ein Publicum steht, den Grad von Empfänglichkeit, dessen es fähig ist. Wie erfreulich musste nicht für den Beobachter eine solche Wahrnehmung sein!

Herr Kern, dessen Eifer für die Kunst unser Musikfest hauptsächlich seine Entstehung verdankte, leitete das Ganze mit einem Fleiss und einer Sorgfalt, welche ihm zur grössten Ehre gereichen.

Entzückt verliessen alle Anwesende das Concert und waren schon mit dem Vorschmack des Genusses erfüllt, welchen ihnen das

*zweite Concert*

versprach.

Auch diese Erwartung wurde in hohem Grade erfüllt. Genüsse anderer Art drängten sich gleichsam nacheinander.

Noch nie hatte unser Publicum die Wirkung empfunden, welche ein zahlreiches, wohleingeübtes Orchester hervorzubringen vermag. — Die beiden Orchesterstücke: *Beethoven's* Symphonie aus *D*, welche das Concert eröffnete, und die herrliche Ouverture von *Weber's* Oberon, welche am Anfange des zweiten Theiles statt hatte, wurden mit einer Präcision und einem Glanze, besonders rücksichtlich der Violinen, aufgeführt, welche den Zuhörer ganz überraschten. Er glaubte sich im Geiste nach Paris, London, oder sonst einer Hauptstadt versetzt. *)

---

*) Unter den drei Solostücken, welche das Programm bildeten, war das erste: Variationen für die Violine, componirt und gespielt von dem jungen Salomon Waldteufel, einem kaum achtzehnjährigen Jünglinge, welcher schon auf einer

Alle Arien oder isolirten Gesangstücke waren aus einem Concerte verbannt, dessen Zweck nur einem gemeinschaftlichen Zusammenwirken galt,

---

ausserordentlich hohen Kunststufe steht. Er spielte mit einer Gewandtheit, Sicherheit und Leichtigkeit in Besiegung der grössten Schwierigkeiten, welche alle Anwesenden entzückten und hinrissen. — (Auch war nicht zu läugnen, dass sein Spiel eine nachtheilige Wirkung für die übrigen Stücke hervorbrachte. Ein so glanzreiches Instrument wie die Violine sollte nie am Anfange eines Concertes gehört werden. Die grösste Virtuosität auf einem andern vermag nicht zu ringen mit diesem Könige aller Instrumente.) — Dieses musicalische Phänomen lieferte einen sprechenden Beweis mehr, wie das Genie keine Schranken kennt und nichts seine Entwicklung aufzuhalten vermag, (denn die frühern Lebensjahre des jungen Künstlers und die Umstände, unter welchen seine musicalische Erziehung sich entwickeln musste, waren höchst ungünstig.) Es ist im Interesse der Kunst wahrhaft zu wünschen, dass er baldmöglichst in Stand gesetzt werde, irgend eine Hauptstadt zu besuchen, um sich ganz dem Studium seiner Kunst zu widmen, denn bis jetzt bildete er sich so zu sagen mehr nach geahnten, als nach wirklichen Vorbildern.

Das zweite Solostück war ein Violoncell-Concert, componirt und vorgetragen durch Herrn *Burgmüller*, Musikdirector in Mühlhausen. Dieser junge verdienstvolle Componist, welcher sich des nähern Umganges mit unserm verewigten *Carl Maria v. Weber* noch zu erfreuen Gelegenheit hatte, bewies durch seine Composition, dass die Lehren seines unsterblichen Meisters auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen waren. Frischheit, Grazie und besonders ein tiefes Gefühl, verbunden mit einer interessanten Instrumentirung, zeichnen seine Arbeit aus. Auch erhielt sie den Beifall, welchen sein geschmackvolles Spiel verdiente.

Das dritte Solostück, welches zugleich den grössten Glanz über dieses Concert verbreitete, war das Concertino für die Oboe, von unserm Landsmanne, Herrn *Vogt*, erstem Oboisten an der königlichen Capelle in Paris, welchen Vaterlandsliebe bewogen hatte, unser Musikfest mitzufeiern. Wem in der musicalischen Welt ist der Ruf dieses grossen Künstlers unbekannt? Wer, der ihn schon gehört hat, war nicht von seinem herrlichen Spiele

und nur Ensemble-Stücke bildeten die Vocalpartie des zweiten Concertes.

Das erste dieser Stücke war das Finale des ersten Actes von Tancred. Wenn auch gleich die Wahl desselben einen Gegenstand getroffen hatte, welcher die Neugierde nicht reizen konnte, so verdiente derselbe doch in diesem Concerte einen ehrenvollen Platz; denn Tancred, dieser Vorgänger aller übrigen Rossinischen Opern, ist gleichsam der Typus, welcher das Wohlgefallen an den übrigen am meisten bestimmte und unstreitig auch am meisten verdiente. Das Finale wurde mit Präcision aufgeführt und erndete allgemeinen Beifall.

Das zweite Gesangstück waren Chöre aus der Preciosa, mit Begleitung einer, durch einen hiesigen Liebhaber arrangirten Blechmusik. Wenn auch einige Kritiker es tadelten, dass man eine solche der ursprünglichen Begleitung vorgezogen habe, so war dieses darum zu entschuldigen, weil es geschah, um einer sehr wohleingeübten Blechmusik ebenfalls Gelegenheit zu geben, ihr Scherflein zum Feste beizutragen. Auch war die Wirkung, welche der geistvolle Vortrag der Chorstimmen, durch die Natur der Blechinstrumente noch verstärkt, hervorbrachte, in der That einzig.

Das dritte und zugleich Schlussstück des ganzen Concertes war eine zu Ehren des Elsass gedichtete Hymne, in Musik gesetzt von Herrn *Jupin*, unserm verdienstvollen Violinlehrer an der vor einigen Jahren gestifteten Violinschule.

---

entzückt? Noch selten hat ein Künstler so tief den Geist der Oboe aufgefasst wie Herr Vogt, welcher dasselbe mit einer Grazie und einem Gefühle zu behandeln weis, welche den Zuhörer in hohem Grade überraschen. Der rauschendste Beifall begleitete sein Spiel, und Hochgefühl belebte aller Brust, da dieser Beifall einem Landsmanne galt, der, so wie der vorhergehörte junge Waldteufel, einen sprechenden Beweis gab, welch ein ergiebiger Boden für die Kunst das Elsass ist.

*Vf.*

Das Ganze bestand aus Chören, mehreren Sologesangstücken, worin der Verfasser sehr sinnreich 10 Harfen angebracht hatte, mit Begleitung des vollen Orchesters. — Ein Gelegenheitstück, und vollends ein solches, welches in der grössten Eile verfertigt werden musste, darf nie mit dem Masstabe einer strengen Kritik belegt werden. Obgleich mancher lieblose Tadel über dasselbe erging, so erkannte doch der billiger Denkende eine gewisse poëtische Tendenz, welche dem ganzen Stücke zum Grunde lag, und gewiss hätte der sonst verdienstvolle Verfasser etwas Ausgezeichnetes geliefert, hätte nicht diese Cantate mit einer solchen Eile verfertigt werden müssen. So aber geschah beinahe Alles gleichzeitig, das Componiren, Abschreiben und Einstudiren; und dass dabei Unregelmässigkeiten unvermeidlich mitunterlaufen, wird jedem Unbefangenen einleuchten. Ueberdies vereinigten sich bei der Aufführung mehrere unvorhergesehene Zufälle, welche sehr störend auf den guten Erfolg des Stückes einwirkten.

Dennoch war dieses theilweise Misslingen keineswegs nachtheilig für den Total-Eindruck des Concertes. Dieses, so wie das erstere, wurde mit einer Präcision von Seiten der Chöre und des Orchesters aufgeführt, die man der Sorgfalt der Herrn Kern und Jupin nicht genug danken kann. Ersterer besorgte die Leitung des Ganzen, während der Andere der ersten Violine vorstand. Beide bewiesen dabei einen Fleiss, der des grössten Lobes würdig ist. [illegible] Genuss erfüllt, verliessen [illegible] den Saal. Begeisterung erfüllte während [illegible] Tage jede Brust, und noch lange wird die Erinnerung an diese so festliche Zeit fortleben und schöne Resultate für die Kunst zur Reife bringen.

Der nächste Verein wird wahrscheinlich in Colmar, um die Pfingsfeiertage von 1831, statt haben. Schon freut sich Alles auf jene Epoche, und es ist vorauszusehen, dass die Liebe zur Kunst, welche den Oberrhein stets auszeichnete, auch dort schöne Erzeugnisse hervorbringen wird. *CB.*

# Opposition

## *gegen die, von Seiten der Redaktion aufgestellte Bemerkung, über eine Mittheilung von Heinrich Birnbach, das Tremuliren gewisser Töne auf Geigeninstrumenten betreffend.*

(Caecilia XII. Bd. S. 183 des 47. Heftes.)

Auf die Frage, warum das unangenehme Tremoliren eines Tones doch immer vorzüglich häufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite sich zu zeigen pflegt, (Heft 47. S. 185.) habe ich bereits erklärt, dass auch der Fall auf andern Saiten sowohl als auch auf andern Tönen derselben statt findet. *) Aber auf folgende Bemerkung:

»die Ursache solchen Tremulirens überhaupt in »dem Umstande zu suchen, dass sich an dem In»strumente irgend eine Faser oder Stelle des Re»sonanzbodens befinden möge, deren Beschaffen-

---

*) Der Umstand, dass ein Tremuliren der befraglichen Art auch auf anderen Saiten und Tönen stattfindet, kann wohl nicht zur Erklärung desjenigen dienen, [illegible] vom Herrn Kammermusikus [illegible] worüber war. (Caecil. Bd. X, Heft 38, S. 121.) Wir können das (an dem von Herrn Musikdir. Birnbach angeführten Orte S. 185) Gesagte hier nur buchstäblich wiederholen; »Was den, von Hrn. Birnbach erwähnten, Umstand angeht, dass auf manchen Geigen auch andere Töne ein unangenehmes Tremuliren der im Eingang erwähnten Art äussern, — so bleibt, der Richtigkeit dieser Erwähnung unabbrüchig, immer die Frage übrig, warum die befragliche Erscheinung sich doch immer vorzüglich häufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite zu zeigen pflegt?«

*G W.*

»heit den, dem befraglichen Tone entsprechenden »Schwingungen widerstrebe, — scheint aus dem »Grunde bedenklich, weil alsdann eben dieselbe »Erscheinung sich auch dann zeigen müsste, wenn »derselbe Ton *f* auf der *d*-Saite gegriffen wird, — »welches aber nicht ist, und weil sie, umge- »kehrt, bei dem auf der *g*-Saite gegriffenen Tone »wegfallen müsste, wenn das Instrument tiefer oder »höher gestimmt wird, — welches aber ebenfalls »nicht der Fall ist« —

erwiedere, dass es grösstentheils bei gut gearbeiteten Instrumenten gerade solche Töne trifft, die durch matematische oder arithmetische Verhältnisse hervorgebracht, dem Ohre, nach unserm gewohnten Stimmungssystem entweder zu tief oder zu hoch sind. Und weil das erstere vorzugsweise bei dem Tone *f* ist, indem dieser, wenn er durch die Theilung der Saite erzeugt wird, immer dem Ohre zu tief ist, weshalb er höher und besonders fester gegriffen werden muss, als die Töne, welche sich mit den mathematischen Schwingungen vereinigen oder daraus hervorgehen, so könnte man darin schon einen Grund vorfinden.

Da aber die kleine Septime vom sogenannten Sattel aus, auf andern Saiten mittelst eines starken Fingerdruckes rein hervorgebracht wird, so dürfte dieser Grund unzulänglich sein, und nur für gewiss angenommen werden, dass der wahre Grund und die Ursache des unangenehmen Tremolirens des Tones *f* auf der *g*-Saite, oder anderer Töne eines Instrumentes darin liegt, wie ich bereits ausgesprochen habe, dass entweder irgend eine Ader des Holzes im Resonanzboden nicht gestattet, vermittelst, der auf dem Instrumente angenommenen Mensur den Ton rein hervorzubringen, oder dass die, zu dem Tone erforderliche Saitenlänge und deren Schwingungen gerade unmittelbar nur an diesem Orte sich entweder mit den des Resonanzbodens nicht vereinigen, oder, den ganzen Korpus in eine, der Natur widrige, und zwar zu starke Schwingung versetzen.

Wollte man einwenden, dass in eben der Entfernung vom Sattel aus, auf andern Saiten die kleine Septime gegriffen, eine gleiche Wirkung thue, oder derselbe Ton auf andern Saiten auch dem Ohre unangenehm sein müsse: so erwiedere ich hierauf, dass im ersten Falle, wenn die Septime vom Stimmtone aus auf andern Saiten gegriffen wird, der Körper in eine andere Schwingung versetzt wird, und dass das *f*, auf der *g*-Saite, wenn es ein unangenehmes Tremoliren verursacht, auch auf andern Saiten nicht so rein hervorgebracht werden kann, als es statt finden würde, wenn der Ton *f* auf der *g*-Saite gegriffen, ohne allen Makel wäre, welches ich damit beweisen kann, indem auf meiner Violine nicht nur das leere ā, sondern der Ton auf der *d*- und *g*-Saite gegriffen, mehr oder minder ein unangenehmes Geräusch macht. Es scheint um so gewisser zu sein, dass nur gerade die angenommene Saitenlänge und deren Schwingungen bei Hervorbringung des Tones *f* auf der *g*-Saite sich mit irgend einer Ader des Resonanzholzes oder des Korpus nicht vereinigt, weil man dem Uebel, welches sich durch eine praktische Erfahrung auf meinem und andern Instrumenten bestätigt, durch eine längere oder kürzere Mensur, und zwar durch ersteres mehr als durch das andere, im Stande ist, abzuhelfen. Die Mensur des Instrumentes muss aber, sobald es von diesem Uebel befreit werden soll, soviel länger oder kürzer gemacht werden, welches entweder durch Verlängerung oder Verkürzung des Halses, oder durch Versetzung des Steges geschehen kann, dass an dem Orte, wo der Ton *f* gegriffen wurde, weder *f* noch *fis*, noch irgend ein anderer Ton gegriffen werden darf, sobald diese Operation wirken soll, widrigenfalls erst andere, bereits angegebene Mittel versucht werden dürften.

Sollte übrigens bewiesen werden können, dass vielleicht mehr die angenommene Stärke des Holzes an dem Körper des Instrumentes, oder irgend ein anderer Fehler Ursache dieses Tremolirens sei, so

würde es mir angenehm sein, hierüber belehrt zu werden, wiewohl alles, was als Ursache angegeben werden könnte, nicht nur mit dem blossen: es sei ja natürlich, sondern völlig bewiesen sein muss, wenn man den bereits angegebenen Grund für unzulänglich oder gar für unrichtig beachten will. *)

*H. Birnbach.*

---

*) Wenn der Hr. Verf. uns jetzt versichert, dass er auf seinem Instrumente, (welchem er bis jetzo nur ein unangenehmes Tremuliren der leeren $\bar{a}$-Saite und des auf der $g$-Saite gegriffenen $\bar{a}$, vorgeworfen hatte, — s. *Caecilia* XII. Band, Heft 47, S. 186,) auch ein ähnliches Tremuliren desselben Tones, wenn er auch auf der $\bar{d}$-Saite gegriffen werde, entdecke, so ist diese Versicherung, obgleich sie zur Aufklärung der Frage: warum grade vorzugweis so häufig das, auf der $g$-Saite gegriffene $f$ zu tremuliren pflegt? nicht wohl dienen kann, — doch jedenfalls beachtenswürdig, und macht es wünschenswerth, dass auch andere Künstler und Instrumentenbesitzer, welche etwa ähnliche Erfahrungen gemacht haben, dieselben bekannt machen mögen. Was aber den Gegenstand der hier vorliegenden Aufgabe näher angeht, so finde ich, auf zwei mir grade jezt vorliegenden Instrumenten, den hier befraglichen Makel des Tones $f$ nur allein an dem auf der $g$-Saite gegriffenen, vermag aber an dem auf der $\bar{d}$-Saite gegriffenen $f$ eben so wenig etwas Aehnliches zu entdecken als ich es auch jemal auf anderen, mit ähnlichem Mangel des auf der $g$-Saite gegriffenen $f$ behafteten, gefunden habe.

Was aber den Umstand angeht, dass das Schwuppern des auf der $G$- oder $g$-Saite gegriffenen Tones $f$ oder $\bar{f}$ sich etwa daraus sollte erklären lassen, dass er gegen das, durch die Theilung der Saite, als harmonischer Aliquot- oder Flageoletton oder Proportionalton = 1:7, entspringende zu tiefe $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ contrastire, — (eine Erklärungsart welche auch Hr. Birnbach selbst zu verwerfen scheint,) — so wird eine solche Erklärung wohl ohnedies Niemand adoptiren wollen, weil ja in dem Augenblicke, wo auf der $G$- oder $g$-Saite $f$ oder $\bar{f}$ fest gegriffen wird, eine harmonische Proportionaltheilung ja nicht existirt, die $G$- oder $g$-Saite durch den festen $f$-

# Das Adagio.

Wehmuth — sage, was bist du für ein Gefühl? — ein göttliches gewiss, was auch der Mensch von den ewigen ununterbrochenen Freuden der Götter denken mag. Ohne Wehmuth — wenn auch Freude sein könnte — Seligkeit nimmermehr! Aus dem zarten Mitgefühle stammt das Götterkind. Ich fühle ohne Rauhigkeit, die so oft den Schmerz begleitet, das Leiden empfindsamer Wesen. Ich fühle meine eignen Leiden (die wirksamsten Mittel zur Veredlung bei nicht gefühllosen Geschöpfen) in der Erinnerung an die Vergangenheit, in der Ahnung einer verhängnissreichen Zukunft. Der süsse Balsam des Trauernden, die wohlthuende Thräne schwillt im Auge — aber ohne Drang, hervorzustürzen. Ich fühle und denke zugleich .... zwar nur wie im Traume, nur mit der Einbildungskraft .. aber wie viel denke ich in diesem Helldunkel der Gefühle? Ausdrücken kann ich mich nicht. Wie wäre der Mensch im Stande, einem andern Menschen die zarten Seelenschwingungen

---

oder $\bar{f}$-Griff aufgehört hat, als *G*- oder *g*-Saite zu existiren, und an ihrer Stelle jetzt nur ein zur *f*- oder $\bar{f}$-Saite verkürztes Stück derselben existirt, auf welches Stück das andere, durch den Fingerdruck abgeschnittene, hinter dem Finger befindliche, todte Stück gar keine Einwirkung mehr haben kann, so dass also der Klang des tönenden Stückes *unmöglich darum* so oder anders schwingen und klingen kann, weil, *wenn* das hintere, vom tönenden Theile abgeschnittene Stück *nicht* abgeschnitten wäre, und beide gemeinschaftlich schwängen, der Ton dieser ganzen Saite *G* oder *g*, und der sechste Aliquotton dieses *G* oder *g* der Ton $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ sein würde, und als solches etwas tiefer als die Doppeloctave $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ des gegriffenen *f* oder $\bar{f}$!

*GW.*

sichtbar zu machen, die unsre wehmüthige Rührung erzeugen? Aber ähnliche Bewegungen — völlig gleichlautende, wenn auch bei weiten nicht so feine — kann ich in andern Seelen durch die bewegliche Luft hervorbringen, wenn ich den Tönen zu gebieten vermag.

Caecilia gab uns das *Adagio.* Nimmer kann das Menschenherz aus rohen Stein gebildet sein, welches Empfänglichkeit für das Adagio von der Natur empfing. Du hast wohl wenig gefühlt und empfunden, sage ich zu dem Harthörigen, der das Adagio nicht vertragen kann. Ich gönne dir deine heitre Stimmung. Ich theile sie gern mit dir in den Stunden der Fröhlichkeit und des Vergnügens. Lass mir dafür den Glauben, dass wer des Lebens Ernst zu erkennen und zu schätzen unvermögend ist, die wahre Freude noch bei weiten nicht erblickt. Sie thront nicht auf der lachenden Stirne der Lustigkeit. Sie wohnt in tiefer Brust bei denen, die der Schöpfung Sinn enträthselt haben. Sie wohnt im liebenden Gemüth. Du gibst umsonst dir Mühe, sie aus der Farbe des Gesichts und aus dem Spiel der Mienen zu erklären. Wer nie empfunden hat, was tief der Andre fühlt, der kann sich auch nicht denken, was nur empfunden sein will.

Sagt, ihr Virtuosen, was meint ihr, dass man von euch denken soll, wenn ihr zu jeder Tagesstunde bereit seid, auf Verlangen ein Adagio uns vorzutragen? Es wäre ja fast um euern Ruf geschehn, wenn eure Fingerfertigkeit sich nicht vorher am fliegenden Sonaten, sagt, ists euer Ernst, mit euern Tönen uns zu rühren? Die Ohren rühren — das ist eure Kunst.

Erholung nach der Arbeit ists, wenn ihr zum Wechsel der Dinge ein Adagio in eure Mitte nehmt. Den Eindruck, den es vielleicht auf fühlende Gemüther machte, vertilgt ihr bald durch euer *Finale Prestissimo.*

*Horstig.*

## Neue Erfindung.

Ein Mechanicus aus der Gegend des Schwarzwaldes hat ein musikalisches Ruhebett erfunden, dessen Wirkung folgende ist: Man legt sich auf das Ruhebett und augenblicks wird durch den Druck des Körpers die Maschine in Bewegung gesetzt. Sie beginnt eine Arie von *Rossini* zu spielen, bei der man gar Nichts denken kann und sanft einschläft, — oder wenn man auch nicht schläft, so ist es doch grade so gut, als hätte man geschlafen. — Mit dieser Vorrichtung ist sodann auch ein musikalischer Wecker verbunden, der, je nachdem man diesen richtet, zur gesetzten Stunde einen Marsch von *Spontini* anhebt, bei dem auch der beste Schläfer unfehlbar wieder aufwachen muss.

*Der Neue Hausfreund.* —

---

**Druckfehler.**

Vorstehend S. 143, Z. 5, statt *unque* s. h. *ungue.*

# S k i z z e n
## zur Lehre vom
# *doppelten Contrapuncte.*
Von *Gfr. Weber.*

(Fortsetzung des vorstehend auf S. 29 abgebrochenen Aufsatzes.)

## II.) *Vom doppelten Contrapuncte der Octave überhaupt.*

### § 13.

Indem wir uns nun auf die Betrachtung des doppelten Contrapunctes der Octave beschränken, bemerken wir zuvorderst im Allgemeinen, dass er im Ganzen nichts Anderes ist als, im Grossen, Ebendas was wir in der Harmonieenlehre und überhaupt in der Grammatik des reinen Satzes Umgestaltung der Lage nannten. Ein durch Verkehrung im Contrapunct der Octave umgestalteter Satz ist, (wie wir bereits vorstehend § 8 erwähnt,) im Wesentlichen ein treues Wiedergeben desselben, nur in einer andern Lage der Stimmen gegeneinander. So, wie bei der Versetzung Eines Tones eines einzelnen Accordes um Eine oder mehre Octaven höher oder tiefer, wodurch er über oder unter den anderen herab oder hinauf gerückt wird, eine Umgestaltung der Lage dieses Accordes entsteht, eben so entsteht durch die octavenweise Versetzung einer Melodie oder Stimme eines ganzen Satzes über oder

unter die andere, eine Umgestaltung der Lage der ganzen Reihe aller Zusammenklänge des ganzen Satzes, bei welcher aber die Grundbedeutung dieses Satzes eben so wesentlich dieselbe bleibt, wie wir, in der Accordenlehre, bei der Lehre von den Umgestaltungen der Lage eines einzelnen Accordes, die Grundbedeutung desselben, die Grundharmonie, immer Eine und dieselbe bleiben sahen.

---

## *Erläuterungen aus der Theorie.*

---

Umgestaltungen der Lage.

*Th.* § 55.

. . . Es ist wohl natürlich, dass man zwei Zusammenklänge, welche im Grunde aus denselben Tönen, nur in etwas veränderter Lage, bestehen, zu einer und derselben Gattung rechnet, z. B. den Accord [C E G] zu eben der Gattung wie [c e g], oder [c̄ ē ḡ] u. s. w., — auch den Accord [C G e] zu eben derselben wie [C E G], und eben so auch solche wie [C e g], — oder auch wie [E c g], [G c e] u. dgl.; denn all diese Harmonieen bestehen ja im Grunde doch aus denselben Tönen, nur der eine oder andere nach grösserem, oder kleinerem Masstabe; sie sind also nicht wesentlich von einander verschieden, sondern die eine nur gleichsam eine Spielart der anderen; oder mit anderen Worten, die Lagen oder Gestalten [E c g], [G e c̄] u. dgl. sind gleichsam nur Umgestaltungen derjenigen, welche wir nun einmal als Urform der Harmonieengattung C angenommen haben, nämlich der Lage [C E G].

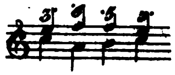
Solche veränderte Lagen der, eine Harmonie bildenden Töne, begreift man unter der allgemeinen Benennung Verlegung, Versetzung oder Umkehrung einer Harmonie.

---

## § 14.

Eine natürliche Folge der Verkehrung der Stimmen gegen einander ist übrigens der (sonst unwesentliche) Umstand, dass durch solche Umkehrung die

Tonentfernungen, welche die Töne der Oberstimme gegen die der Unterstimme bilden, sich sämmtlich verändern. In folgendem Beispiele



bildet beim ersten Viertel die Oberstimme gegen die Unterstimme eine grosse Terz, beim zweiten Viertel eine kleine Sexte, dann eine kleine Quinte u. s. w. In nachstehender Umkehrung aber

bildet beim ersten Viertel die Oberstimme gegen die Unterstimme eine kleine Sexte, dann eine grosse Terz, eine grosse Quarte u. s. w.

Hier tritt also eine Anwendung von all demjenigen ein, was in den § XLII bis XLV der Theorie über den Wechsel der Intervalle durch deren Umkehrung gesagt worden ist.

---

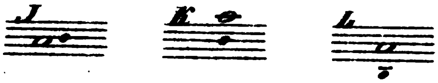
## *Erläuterungen aus der Theorie.*

### Umkehrung der Intervalle.

*Th.* § XLII.

Wenn man, von zwei verschiedenen Tönen, den tiefsten um eine Octave, oder um eine Doppeloctave u. s. w. erhöht, so dass er höher wird als der andere welcher zuvor der hö-

here war, oder, was auf Dasselbe herauskommt, wenn man den höheren Ton octavenweise so lang erniedert, bis er tiefer wird als der andere, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das Unterste zu oberst kehrt, z. B. den untersten Ton des, hier bei *J*




vorgestellten, Intervalls um eine Octave höher verlegt, wie bei *K*, oder, wie bei *L*, den höheren um acht Töne tiefer, (welches letztere in dieser Hinsicht Dasselbe ist, indem es auf Eins herauskommt, ob man den tiefen Ton über den höheren erhebt, oder den höheren unter jenen hinabdrückt, indem dadurch allemal das Unterste zu oberst, und das Obere zu unterst zu stehen kommt,) so nennt man dies Verfahren Umkehrung oder Verkehrung des Intervalls.

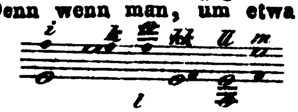
Vorstehende Fig. *K* ist also die Umkehrung von *J*, (oder, was Dasselbe ist, *J* die Umkehrung von *K*. Denn wenn man Fig. *K* wieder umkehrt, so kommt natürlicherweise wieder die Lage *J* heraus.) Die zwei verschiedenen Lagen sind demnach, rückwärts wie vorwärts, wechselseitige Umkehrungen von einander.

*Th.* § XLIII.

Da die Wesenheit einer Umkehrung darin besteht, dass von zwei verschiedenen Tönen der tiefere über den höheren versetzt wird, oder umgekehrt, so folgt daraus:

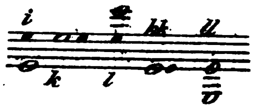
1.) dass der Einklang, *unisonus*, die reine Prime, sich gar nicht umkehren lässt, weil man von zwei Tönen, deren keiner höher ist als der andere, auch nicht den höheren unter den tieferen setzen kann.

2.) Es folgt zweitens daraus, dass man, um zwei Töne umzukehren, welche weiter als eine verminderte Octave von einander entfernt sind, den unteren um zwei, oder mehre Octaven erhöhen, oder den höheren um ebensoviel erniedern, oder aber beide zugleich um eine oder mehre Octaven gegen einander versetzen muss. Denn wenn man, um etwa eine None,

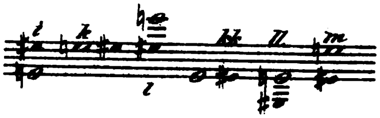


z. B. ē-f̄, umzukehren, Fig. *i*, nur den unteren Ton ē um eine Octave erhöhen wollte, wie bei *k*, so wäre das Intervall c̄-f̄ nur erst in ē-f̄ verwandelt, wo aber immer noch das c̄ tiefer als das f̄, folglich noch keine Umkehrung vorhanden wäre. Eine Umkehrung erscheint erst, wenn man das c̄ um zwei Octaven erhöht, f̄-c̄, Fig. *l*. Eben so ist Fig. *i* durch die Versetzung *kk* noch nicht umgekehrt, wohl aber bei *ll* oder *m*.

Eben so kann auch die reine Octave Fig. *i*, bei *k* und *kk* nicht, sondern bei *l* und *ll* umgekehrt genannt werden:



und auch die übermässige Octave Fig. *i* ist bei *k* und *kk* nicht umgekehrt, sondern erst bei *l*, *ll* und *m*.



*Th.* § XLIV.

Man bemerkt leicht, dass, bei jeder Umkehrung, die Tonentfernungen nicht dieselben bleiben. Die zwei Töne, welche bei *J*, § XLII, um eine Secunde entfernt waren, stehen, wenn sie, wie bei *K* oder *L*, gegeneinander verkehrt werden, um eine Septime von einander ab; oder, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: aus der Secunde wurde durch die Umkehrung eine Septime. Eben so wird die Terz zur Sexte, z. B. c-e wird e-c̄, oder E-c; und die Quarte wird Quinte; c-f: f-c̄, oder F-c; (weshalb denn auch Manche die Secunde, die Terz und die Quarte Stammintervalle, die übrigen aber abstammende oder abgeleitete Intervalle nennen). Und da, wie wir eben gesehen, hier alles wechselseitig, und rückwärts wie vorwärts gilt, so folgt daraus, dass die 7 umgekehrt sich in eine 2, die 6 in eine 3, und die 5 in eine 4 verwandelt; z. B. d-c̄ wird c-d, oder c̄-d̄; e-c̄ wird c-e, oder c̄-ē; f-c̄ wird c-f,

Wollte man einwenden, dass in eben der Entfernung vom Sattel aus, auf andern Saiten die kleine Septime gegriffen, eine gleiche Wirkung thue, oder derselbe Ton auf andern Saiten auch dem Ohre unangenehm sein müsse: so erwiedere ich hierauf, dass im ersten Falle, wenn die Septime vom Stimmtone aus auf andern Saiten gegriffen wird, der Körper in eine andere Schwingung versetzt wird, und dass das *f*, auf der *g*-Saite, wenn es ein unangenehmes Tremoliren verursacht, auch auf andern Saiten nicht so rein hervorgebracht werden kann, als es statt finden würde, wenn der Ton *f* auf der *g*-Saite gegriffen, ohne allen Makel wäre, welches ich damit beweisen kann, indem auf meiner Violine nicht nur das leere a, sondern der Ton auf der *d*- und *g*-Saite gegriffen, mehr oder minder ein unangenehmes Geräusch macht. Es scheint um so gewisser zu sein, dass nur gerade die angenommene Saitenlänge und deren Schwingungen bei Hervorbringung des Tones *f* auf der *g*-Saite sich mit irgend einer Ader des Resonanzholzes oder des Korpus nicht vereinigt, weil man dem Uebel, welches sich durch eine praktische Erfahrung auf meinem und andern Instrumenten bestätigt, durch eine längere oder kürzere Mensur, und zwar durch ersteres mehr als durch das andere, im Stande ist, abzuhelfen. Die Mensur des Instrumentes muss aber, sobald es von diesem Uebel befreit werden soll, soviel länger oder kürzer gemacht werden, welches entweder durch Verlängerung oder Verkürzung des Halses, oder durch Versetzung des Steges geschehen kann, dass an dem Orte, wo der Ton *f* gegriffen wurde, weder *f* noch *fis*, noch irgend ein anderer Ton gegriffen werden darf, sobald diese Operation wirken soll, widrigenfalls erst andere, bereits angegebene Mittel versucht werden dürften.

Sollte übrigens bewiesen werden können, dass vielleicht mehr die angenommene Stärke des Holzes an dem Körper des Instrumentes, oder irgend ein anderer Fehler Ursache dieses Tremolirens sei, so

würde es mir angenehm sein, hierüber belehrt zu werden, wiewohl alles, was als Ursache angegeben werden könnte, nicht nur mit dem blossen: es sei ja natürlich, sondern völlig bewiesen sein muss, wenn man den bereits angegebenen Grund für unzulänglich oder gar für unrichtig beachten will. *)

*H. Birnbach.*

---

*) Wenn der Hr. Verf. uns jetzt versichert, dass er auf seinem Instrumente, (welchem er bis jetzo nur ein unangenehmes Tremuliren der leeren $\bar{a}$-Saite und des auf der *g*-Saite gegriffenen $\bar{a}$, vorgeworfen hatte, — s. *Caecilia* XII. Band, Heft 47, S. 186,) auch ein ähnliches Tremuliren desselben Tones, wenn er auch auf der $\bar{d}$-Saite gegriffen werde, entdecke, so ist diese Versicherung, obgleich sie zur Aufklärung der Frage: warum grade vorzugweis so häufig das, auf der *g*-Saite gegriffene *f* zu tremuliren pflegt? nicht wohl dienen kann, — doch jedenfalls beachtenswürdig, und macht es wünschenswerth, dass auch andere Künstler und Instrumentenbesitzer, welche etwa ähnliche Erfahrungen gemacht haben, dieselben bekannt machen mögen. Was aber den Gegenstand der hier vorliegenden Aufgabe näher angeht, so finde ich, auf zwei mir grade jezt vorliegenden Instrumenten, den hier befraglichen Makel des Tones *f* nur allein an dem auf der *g*-Saite gegriffenen, vermag aber an dem auf der *d*-Saite gegriffenen *f* eben so wenig etwas Aehnliches zu entdecken als ich es auch jemal auf anderen, mit ähnlichem Mangel des auf der *g*-Saite gegriffenen *f* behafteten, gefunden habe.

Was aber den Umstand angeht, dass das Schwuppern des auf der *G*- oder *g*-Saite gegriffenen Tones *f* oder $\bar{f}$ sich etwa daraus sollte erklären lassen, dass er gegen das, durch die Theilung der Saite, als harmonischer Aliquot- oder Flageoletton oder Proportionalton = 1:7, entspringende zu tiefe $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{\bar{f}}}$ contrastire, — (eine Erklärungsart welche auch Hr. Birnbach selbst zu verwerfen scheint,) — so wird eine solche Erklärung wohl ohnedies Niemand adoptiren wollen, weil ja in dem Augenblicke, wo auf der *G*- oder *g*-Saite *f* oder $\bar{f}$ fest gegriffen wird, eine harmonische Proportionaltheilung ja nicht existirt, die *G*- oder *g*-Saite durch den festen *f*-

oder c̄-f̄. (Man könnte daher eben so gut die 7, 6 und 5 Stammintervalle nennen, und die 2, 3 und 4 als von jenen abgeleitet ansehen).

Eine Uebersicht obiger Verwandlungen und Abstammungen gewährt nachstehende Tabelle:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Die | 2 | wird | zur | 7, |
| — | 3 | — | — | 6, |
| — | 4 | — | — | 5, |
| — | 5 | — | — | 4, |
| — | 6 | — | — | 3, |
| — | 7 | — | — | 2; |

oder:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 2, | 3, | 4, | 5, | 6, | 7. |
| 7, | 6, | 5, | 4, | 3, | 2, |

wo den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höheren; indem bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist.

Nur die reine Octave giebt in der Umkehrung kein anderes Intervall, sondern wieder eine reine Octave, also nur wieder dasselbe Intervall in einer höheren oder tieferen Lage.

Auch geben alle Intervalle, welche grösser sind als eine reine Octave, z. B. die Decime, die None u. s. w. und selbst auch die übermässige Octave, ebenfalls keine eigenen Umkehrungen, sondern nur eben die, wie die Terz, die Secunde, die übermässige Prime, u. s. w.

## *Th.* § XLV.

Was wir im vorstehenden § von den Zählnamen der Intervalle bemerkten, gilt, aus gleichen Gründen, auch von den Beinamen. Aus einem Intervalle mit dem Beinamen klein, wird eines mit dem Beinamen gross, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermässige, aus übermässigen verminderte:

*Vergl. vorstehend S. 20.*

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ·2 | — | 7· | — | ·2 | ··2 | — | 7·· | — | ··2 |
| ·3 | — | 6· | — | ·3 | ··3 | — | 6·· | — | ··3 |
| ·4 | — | 5· | — | ·4 | ··4 | — | 5·· | — | ··4 |
| ·5 | — | 4· | — | ·5 | ··5 | — | 4·· | — | ··5 |
| ·6 | — | 3· | — | ·6 | ··6 | — | 3·· | — | ··6 |
| ·7 | — | 2· | — | ·7 | ··7 | — | 2·· | — | ··7 |
| | | | | | ··8 | — | 1·· | — | ··8 |

oder

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ·2, | ·3, | ·4, | ·5, | ·6, | ·7. |
| 7·, | 6·, | 5·, | 4·, | 3·, | 2·. |

und

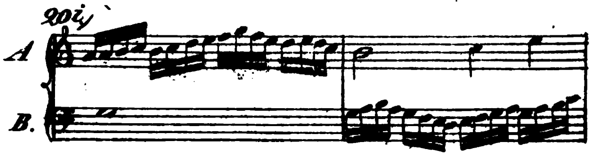
··2, ··3, ··4, ··5, ··6, ··7.
7··, 6··, 5··, 4··, 3··, 2··.

d. h. die kleine Secunde wird grosse Septime, die grosse Septime aber kleine Secunde. Die kleine Septime wird grosse Secunde, die grosse Secunde aber kleine Septime. Und eben so wird die ··2 zur 7··, die 7·· aber wird ··2. Die ··8 wird 1··, und diese wird ··8, u. s. w. . . .

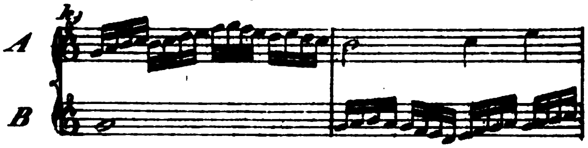
---

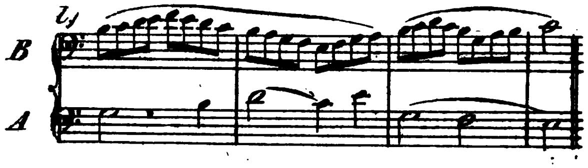
## § 15.

Namentlich wird man aus dem dort (§ XLIII, 2) Erwähnten, auch in Beziehung auf den doppelten Contrapunct der Octave leicht von selbst erkennen, dass, wenn die gegeneinander zu verkehrenden Melodieen sich um eine volle Octave oder noch weiter von einander entfernen, wie in folgendem Beispiele,

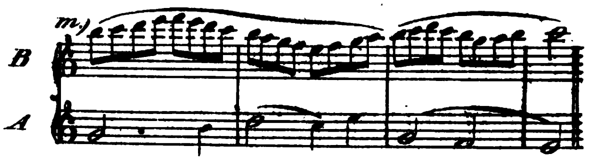



es alsdann nicht genügt, die untere Melodie blos um Eine Octave hinauf zu versetzen,

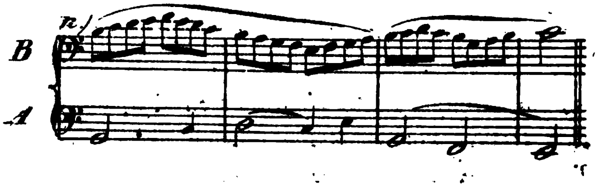




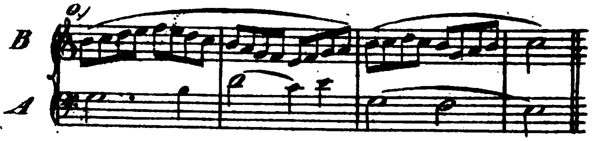

sondern es muss entweder die Melodie *B* zwei Octaven hinaufgerückt werden,




oder die Melodie *A* um zwei Octaven herab,




oder jene um eine Octave hinauf und zugleich diese um eben so viel herab:



Denn in den beiden Contrapuncten *k* und *l* geht zwar im **ersten** Tacte allerdings eine Verkehrung der Melodieen im Contrapuncte der Octave richtig vor sich: die Melodie *A*, welche bei *i* im ersten Tacte aus höheren Tönen bestand als die Melodie *B*, hat nun bei *k*, wo sie als Unterstimme erscheint, auch wirklich tiefere Töne als die Stimme *B*, und ist also richtig im doppelten Contrapuncte der Octave verkehrt; statt des Intervalls einer Sexte h - $\bar{g}$, mit welchem der Satz *i* angefangen hatte, fängt der Satz *k* nun mit der Umkehrung dieses Intervalles, mit der Terz $\bar{g}$ - $\bar{h}$ an; und eben so sind auch alle folgenden Intervalle dieses ersten Tactes bei *k* umgekehrt; — und so auch die des zweiten Tactes von *m*. *des ersten Tactes von l.*

Im folgenden Tacte aber, wo bei *i* die Melodieen *A* und *B* anfangen sich um mehr als eine Octave voneinander zu entfernen, findet bei *k* und *l* keine Verkehrung mehr statt. So wie beim Anfange des zweiten Tactes von *i* die beiden Stimmen das Intervall einer Terz h - $\bar{d}$, gegeneinander bildeten, so bilden sie auch bei *k* die Terz $\bar{h}$ - $\bar{\bar{d}}$ oder bei *l* die Terz h - $\bar{d}$; denn die Melodie *A*, welche bei *i* im zweiten Tacte höher war als die Melodie *B*, liegt auch bei *k* und *l* während des ganzen zweiten Tactes tiefer, und es ist also hier nicht das Höhere unter das Tiefere hinab, oder dieses über das Höhere hinaus versetzt worden, mithin hier keine Umkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave geschehen.

Erst vom dritten Tacte an, wo bei *i* die Stimmen sich einander wieder auf die Entfernung von weniger als einer Octave nähern, findet bei *k* und *l* auch

wieder eine wirkliche Umkehrung derselben statt, indem von hier an die Stimme *A* wieder tiefer ist als die Stimme *B*.

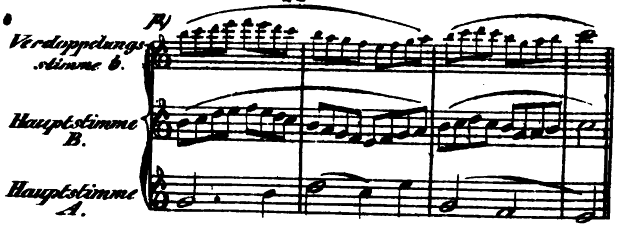
## § 17.

Man bemerkt wohl von selbst, dass all das im vorstehenden § Erwähnte daher rührt, dass die bei *k* und *l* contrapunctisch verkehrten Melodieen sich beim zweiten Tacte überspringen oder durchkreuzen. Die Stimme *B*, welche bei *i* Unterstimme gewesen und, durch Erhöhung um eine Octave, bei *k* als höhere Stimme aufgetreten war, schreitet hier am Ende des ersten Tactes wieder unter jene hinab, wird also wieder Unterstimme, was sie auch bei *i* gewesen, wodurch also auch die Stimme *A* wieder als Oberstimme erscheint, und also die contrapunctische Verkehrung von diesem Augenblick an wieder aufhört, bis endlich, mit dem Eintritte des dritten Tactes, die Stimmen sich abermal kreuzen und dadurch wieder in die verkehrte Lage zurücktreten. — Eben dies ist der Fall bei *l*.

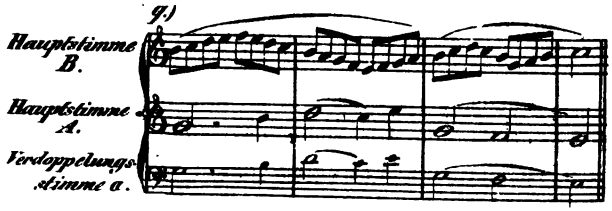
## § 18.

Die Nothwendigkeit, in dem im § 15 erwähnten Falle, die Melodieen um mehr als Eine Octave zu versetzen, kann indessen einigermasen umgangen und das erwähnte, der Verkehrung im Wege stehende, Durchkreuzen der Stimmen dadurch bemäntelt und gleichsam unschädlich gemacht werden, dass man entweder die nur um Eine Octave erhöhte Melo-

die *B* durch eine begleitende Nebenstimme *b*, um eine Octave höher verdoppelt:




wo dann die beiden Oberstimmen *B* und *b* zusammengenommen dem Gehöre fortwährend als Oberstimme erscheinen, auch da wo die Stimme *A* vorübergehend über die Stimme *B* hinaufschreitet; — oder dass man die zur Unterstimme gemachte Stimme *A* in der tieferen Octave verdoppelt:




wo dann auf gleiche Weise das Gehör geneigt ist, den Faden der beiden Unterstimmen *Aa* zusammengenommen, als Eine Unterstimme zu verfolgen, auch da, wo die Stimme *B*, unter die Stimme *A* hinabschreitend und vorübergehend, gleichsam als Mittelstimme, zwischen die Stimmen *A* und *a* hineintretend, die Stimme *A* vorübergehend, als Oberstimme erscheinen lässt.

wieder eine wirkliche Umkehrung derselben st indem von hier an die Stimme *A* wieder tiefer als die Stimme *B*.

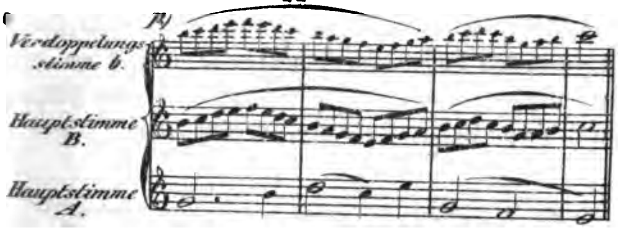
## § 17.

Man bemerkt wohl von selbst, dass all d vorstehenden § Erwähnte daher rührt, dass d *k* und *l* contrapunctisch verkehrten Me sich beim zweiten Tacte überspringen durchkreuzen. Die Stimme *B*, welche Unterstimme gewesen und, durch Erhöhu eine Octave, bei *k* als höhere Stimme auf war, schreitet hier am Ende des ersten wieder unter jene hinab, wird also wieder stimme, was sie auch bei *i* gewesen, wodu auch die Stimme *A* wieder als Oberstir scheint, und also die contrapunctische Ve von diesem Augenblick an wieder aufhört lich, mit dem Eintritte des dritten Tactes, men sich abermal kreuzen und dadurch die verkehrte Lage zurücktreten. — Eber der Fall bei *l*.

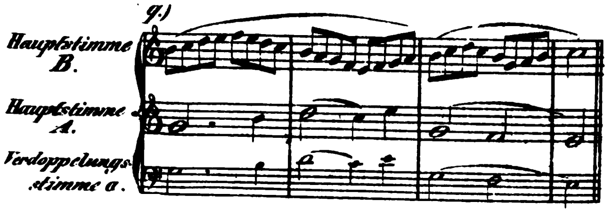
## § 18.

Die Nothwendigkeit, in dem im § 15 Falle, die Melodieen um mehr als Eine versetzen, kann indessen einigermasen um das erwähnte, der Verkehrung im Weg Durchkreuzen der Stimmen dadurch bei gleichsam unschädlich gemacht werden, entweder die nur um Eine Octave erl

die *B* durch eine begleitende Nebenstimme *b*, um eine Octave höher verdoppelt:

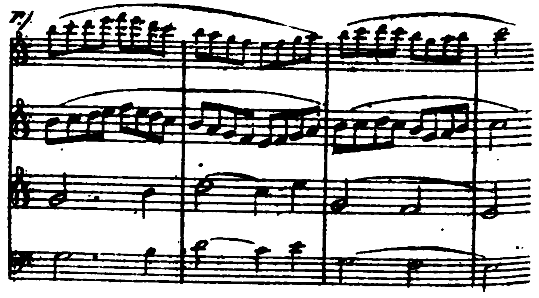



wo dann die beiden Oberstimmen *B* und *b* zusammengenommen dem Gehöre fortwährend als Oberstimme erscheinen, auch da wo die Stimme *A* vorübergehend über die Stimme *B* hinaufschreitet; — oder dass man die zur Unterstimme gemachte Stimme *A* in der tieferen Octave verdoppelt:




wo dann auf gleiche Weise das Gehör geneigt ist, den Faden der beiden Unterstimmen *Aa* zusammengenommen, als Eine Unterstimme zu verfolgen, auch da, wo die Stimme *B*, unter die Stimme *A* hinabschreitend und vorübergehend, gleichsam als Mittelstimme, zwischen die Stimmen *A* und *a* hineintretend, die Stimme *A* vorübergehend, als Oberstimme erscheinen lässt.

Noch entscheidender wird jene Zweideutigkeit (oder Mehrdeutigkeit) gehoben und dem Gehöre eine Nachhilfe beim Verfolgen der sich gleichwohl durchkreuzenden Fäden der Stimmen *A* und *B* gewährt, wenn man b e i d e Stimmen, zugleich in der höhern und resp. tieferen Octave, verdoppelt:




(Vgl. Theor. § 6) — wie auch alle ebendaselbst im § 3½ erwähnten Umstände dazu beitragen können, dem Gehöre das Verfolgen des Fadens der sich gleichwohl kreuzenden Stimmen zu erleichtern und zu sichern.

---

## *Erläuterungen aus der Theorie.*

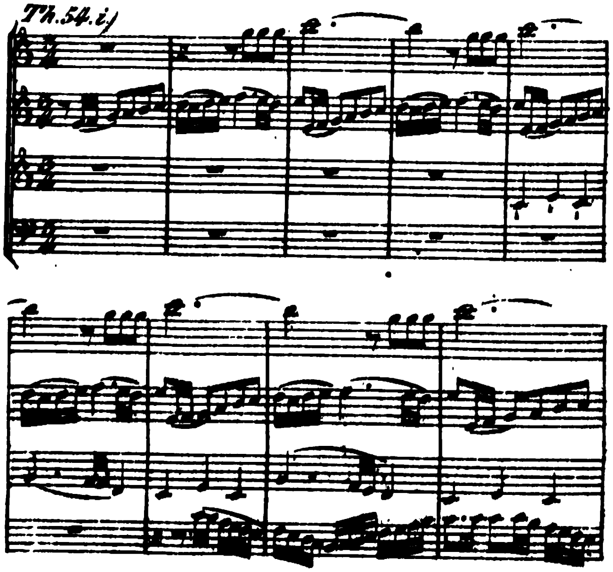
### S t i m m e n.

*Th.* § 3 1/2.

Es wird übrigens dem Gehöre das Auffassen und Unterscheiden mehrer Stimmen oft auch durch verschiedene Umstände e r l e i c h t e r t. Dies ist z. B. namentlich alsdann der Fall, wenn eine jede der verschiedenen Stim-

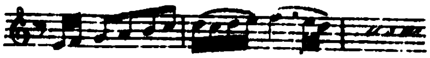
men eine eigene, sie von den übrigen unterscheidende Zeichnung hat, wie z. B. in Fig. 54

Th.54.i)



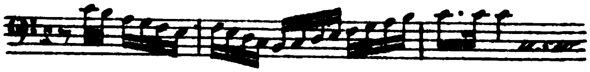
wo die Melodie der ersten Stimme

von der Melodie der zweiten



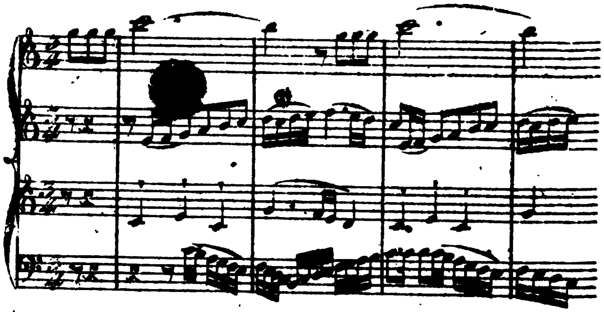
ganz verschieden ist, und auch eine jede der beiden folgenden

und



den übrigen so wenig ähnlich ist, dass es dem Gehöre nicht sehr schwer werden kann, sie von einander zu unterscheiden.

Ferner wird eben dieses auch erleichtert, wenn die mehren Stimmen nicht zu gleicher Zeit, sondern **nacheinander eintreten**; so dass das Gehör das Eintreten einer jeden eigens bemerken kann, wie dies eben bei den vorstehenden Melodieen der Fall ist:



Noch mehr wird dem Gehöre eben solche Auffassung erleichtert, wenn man es zu derselben dadurch schon im Voraus vorbereitet, dass man ihm **vorher** eine jede der

verschiedenen Melodieen, entweder ganz einzeln, oder doch nur in wenigstimmiger Verbindung, zu hören giebt, — wie auch dieses in den 6 ersten Tacten der besagten Fig. 54, wenigstens in Ansehung der Melodieen der drei ersten Stimmen, geschieht.

Ferner kann dem Gehöre die Aufgabe des Unterscheidens mehrer zugleich gehört werdender Stimmen auch wohl durch die Verschiedenheit ihrer Klanggepräge erleichtert werden, so wie auch durch allerlei Hilfsmittel der Instrumentation u. dgl., worauf an seinem Orte zurückgekommen wird. (Vergl. auch § 6, 2ter und 4ter Absatz; § 43, zweiter Abs.; — § 46, u. a. m.)

---

Obere, untere; — äussere und Mittelstimmen.

*Th.* § 5.

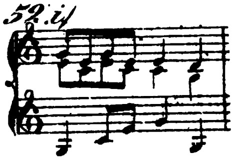
Zusammentreten, und Durchkreuzen der Stimmen.

**Es begiebt sich aber zuweilen, dass**

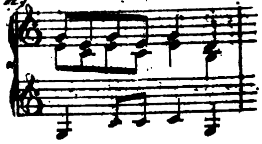
1.) eine Stimme eine andere (höhere oder tiefere) berührt, ihr auf einer und derselben Note begegnet, auf einem und demselben Tone mit ihr zusammentrifft, z. B. hier die Mittelstimme mit der Unterstimme auf dem Tone $\bar{f}$ . . . . .

2.) Ja, zuweilen giebt es sich, dass eine Stimme sogar einen Augenblick über die sonst höhere hinaus-, oder unter eine tiefere herabsteigt, und sie so gleichsam überspringt und ihre Bahn durchkreuzt. Z. B. in Fig. 52 i,

52. i)



k)



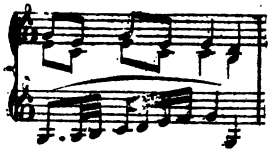
wo beim dritten Viertel die Unterstimme über die beiden oberen hinaussteigt, und dadurch gleichsam einen Augenblick aufhört, Unterstimme zu sein, indem der Satz, wenn man ihn blos den Noten nach betrachtet, ohne den Faden der Stimmen zu verfolgen, durch dies Uebersteigen so erscheint, wie bei *k*.

### *Th.* § 6.

**Mehrdeutigkeit.**

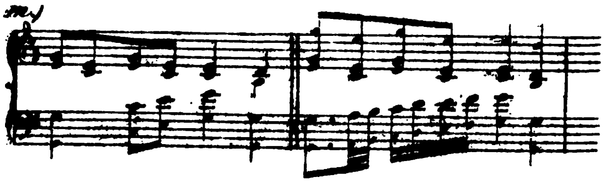
Solches Uebersteigen bewirkt denn wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit, indem es die Ordnungsfolge der Stimmen gleichsam durcheinander wirft, und das Gehör wenigstens gewissermasen in Zweifel setzt, ob es diese, oder jene Stimme, für eine Ober-, Mittel-, oder Unterstimme halten soll.

Welche Partie das Gehör in solchen Zweifelfällen jedesmal vorzugweis ergriffen wird, lässt sich nicht grade allgemein genau bestimmen. Nur das lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass das Gehör, seiner Natur nach, gern den Faden der Stimmen verfolgt; und es wird daher beim dritten Viertel des obigen Beispiels Fig. 52 *i*, im Tone $\bar{\bar{g}}$ auch gern die Stimme wieder erkennen, welche es von g durch $\bar{c}$ und $\bar{e}$, zu diesem $\bar{g}$ aufsteigen hörte. Noch bestimmter wird es diesen Faden verfolgen, je mehr die Melodie der solchergestalt aufsteigenden Stimme sich, schon ihrer Gestaltung nach, vor den anderen auszeichnet und erkennbar macht, wie z. B. bei *l*,



wo die Unterstimme nicht nur, durch die zwischeneingereiheten geschwinderen Noten, sich mehr vor den langsamer einherschreitenden anderen Stimmen unterscheidet, (vergl. § 3 1/2,) sondern auch durch eben diese Zwischentöne als ununterbrochener, und auch darum leichter zu verfolgender, Faden erscheint.

Noch geringer wird die Zweideutigkeit, wenn die übersteigende Unterstimme etwa durch die tiefere Octave, oder die Oberstimme durch eine höhere, verstärkt und kenntlicher bezeichnet ist, wie bei *m* und *n*.



Ferner wird das Verfolgen des Fadens dem Gehör unter Anderem auch dadurch erleichtert, wenn die Stimmen sich in Ansehung ihres Klanges (ihrer Klangfarbe) merklich von einander unterscheiden und auszeichnen. (Vergl. § 3 1/2.) Z. B. wenn in Fig. 52 *i* die beiden Oberstimmen zwei Violinen wären, die Unterstimme aber ein Clarinett, so würde das Gehör die, sich gleichwohl durchkreuzenden, Fäden offenbar leichter verfolgen können, als wenn alle drei Stimmen von drei Violinen, oder von drei Clarinetten vorgetragen würden, oder etwa gar von Violinen *pizzicato*, in lauter abgesetzten, nicht als ununterbrochener Faden aneinanderhängenden Tönen, oder alle drei auf Einem und demselben Instrumente, z. B. auf dem Pianoforte, oder der Harfe, u. s. w.

---

Bewegung einer Stimme in Vergleichung gegen die einer anderen betrachtet.

### *Th.* § 43.

Gleiche, ungleiche Bewegung.

In Ansehung des Verhältnisses der Bewegung einer Stimme gegen die Bewegungsart einer anderen, und zwar in der Zeit betrachtet, unterscheidet man gleiche, und ungleiche. Zwei Stimmen haben gleiche Bewegung, wenn sie gleichzeitig fortschreiten, und die eine also einen Schritt in derselben Zeit vollbringt, wie die andere; ungleich aber nennt man ihre Bewegung, wenn dies nicht der Fall ist. . . . .

Man sieht leicht, dass die gleiche Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit, Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die ungleiche hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Contrast, und folglich mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche rhythmisch gleiche Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen, rhythmisch betrachtet, gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile, wenn von mehren Stimmen eine jede eine andere rhythmische Bewegung hat, eben dadurch sich auch jede derselben deutlicher und fühlbarer vor den anderen auszeichnet, und somit die Mehrstimmigkeit fühlbarer, der Faden einer jeden, von dem der übrigen leichter unterscheidbar, und leichter von den anderen erkennbar wird. (Vergl. § 3 1/2.) Schon im § 6 haben wir dies in Ansehung des Beispiels 52 *l* bemerkt, und in gleicher Absicht ist auch in Fig. . . . 54 die ungleiche Bewegung

**benutzt, damit jede Stimme sich recht abstechend gegen die übrigen auszeichne.**

### *Th.* § 44.

Grade-, Gegen-, und Seitenbewegung.

Begriff.

**Wenn man die Richtung der Bewegung verschiedener Stimmen vergleicht, so bewegen sich dieselben entweder beide nach einerlei Richtung, also beide zugleich aufwärts oder zugleich abwärts; oder nicht.**

**Ist Ersteres der Fall, so sagt man, beide haben grade Bewegung (*motus rectus*); besser wäre der Ausdruck gleiche oder einerlei Richtung; — andernfalls aber heisst ihre Bewegung nichtgrade, oder ungrade Bewegung; besser ungleiche oder verschiedene Richtung. . . . .**

---

### *Th.* § 46.

Charakterische Verschiedenheit der graden, und nicht graden Bewegung.

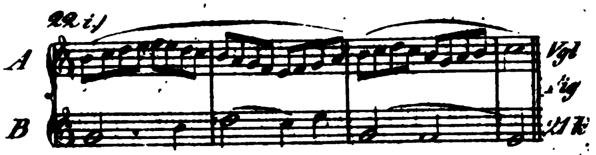
**In Rücksicht der charakterischen Verschiedenheit der graden von der nichtgraden Bewegung, kann man, ungefähr eben so, wie wir von der gleichen oder ungleichen bemerkt haben, im Allgemeinen nur so viel sagen, dass die grade Bewegung mehrer Stimmen mehr Aehnlichkeit und Gleichförmigkeit, und daher mehr Einheit, die nichtgrade hingegen mehr Verschiedenheit, mehr Contrast, und dadurch mehr Mannigfaltigkeit gewährt. Stimmen, welche grade, zumal parallele, Bewegung haben, sehen dadurch einander mehr ähnlich, und verschmelzen in dieser Hinsicht gleichsam in nur eine und dieselbe Bewegung, indess im Gegentheile zwei Stimmen, deren eine steigt, indem die andere ruht, oder fällt, eben dadurch sich auch deutlicher und merklicher vor einander auszeichnen. (Vergl. § 3 1/2.) . . . .**

---

### § 19.

Aus gleichem (oder, wenn man will, aus umgekehrtem) Grunde erkennt man auch leicht, dass zwei Melodieen, welche einander durchkreuzen oder übersteigen, niemal vollständig im Contrapuncte

der Octave versetzt werden können, dass vielmehr, indess die eine dieser Melodieen über oder unter die andere versetzt wird, diejenigen Stellen, an welchen das Ueber- oder Unterschreiten stattgefunden hatte, natürlicherweise unverkehrt bleiben. Wenn man z. B. in folgendem Satze, wo während des ganzen zweiten Tactes die Melodie *A* unter die Melodie *B* hinabsteigt,



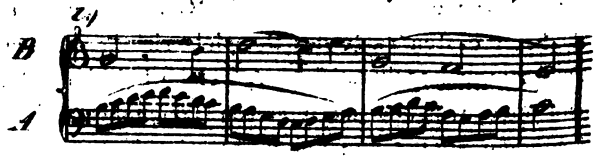

diese Melodie *B* um eine Octave höher herauf versetzt und dadurch zur Oberstimme macht,

so geht zwar eine Verkehrung im Contrapuncte der Octave im ersten Tacte des Beispiels richtig vor sich: die ursprüngliche Oberstimme *A*, welche bei *i* im ersten Tacte auch wirklich aus höheren Tönen bestund als die Stimme *B*, hat nun bei *k*, wo sie als Unterstimme erscheinen soll, auch wirklich tiefere Töne als die Stimme *B*, und ist also richtig im Contrapuncte der Octave verkehrt: statt des Intervalls einer Terz g̅ – h̅, mit welchem der Satz *i* angefangen hatte, fängt der Satz *k* nun mit der Umkehrung dieses Interval-

les, mit der Sexte h–g̅ an, und eben so sind auch alle folgenden Intervalle dieses Tactes bei *k* umgekehrt.

Im folgenden Tacte aber, wo im Satze *i* das Durchkreuzen anfängt, findet bei *k* keine solche Umkehrung mehr statt. So wie bei *i* im Anfange des zweiten Tactes die beiden Stimmen das Intervall h–d̅ gegen einander bildeten, so bilden sie auch bei *k* die Terz h–d̿ u. s. w. — Die ursprüngliche Oberstimme *A*, welche bei *i* im zweiten Tacte vorübergehend unter die Stimme *B* hinab geschritten war, und also schon dort tiefere Töne als die Stimme *B* angegeben hatte, bei *k* aber e b e n f a l l s tiefere Töne angiebt, ist also in b e i d e n Fällen (bei *i* wie bei *k*,) tiefer als die Stimme *B*; es ist mithin hier nicht eine höhere Melodie unter die tiefere hinab, oder eine tiefere über eine höhere hinauf versetzt, mithin keine Umkehrung im doppelten Contrapuncte geschehen.

Eben dieses findet man auch, wenn man die Melodie *A* des Satzes *i* durch Versetzung um eine Octave tiefer zur Unterstimme machen wollte;

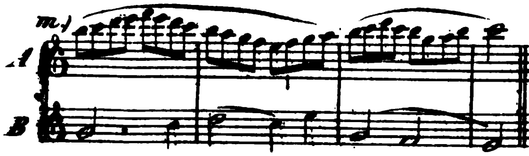



denn auch hier findet im zweiten Tacte keine Verkehrung der Stimmen gegeneinander statt, sondern dieselben sind (bei *l* wie bei *k*) in diesem Tact überall nur weiter auseinander gerückt.

Erst im dritten Tacte, wo bei *i* das Ueberstei-gen oder Durchkreuzen aufhört, findet sich bei *k* und *l* wieder wirkliche Umkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave.

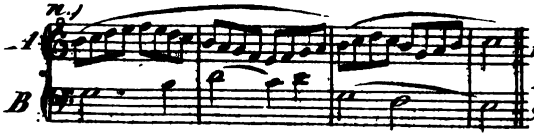
## § 20.

Dahingegen geht in Ansehung derjenigen Stellen, wo die Melodieen einander solchergestalt durchkreuzen, eine Verkehrung im doppelten Contrapuncte der Octave dadurch allerdings vor, dass man die Stimmen *A* und *B* blos weiter auseinanderrückt, indem man die Oberstimme um eine Octave höher versetzt,



Vgl. Fig. 21 m

oder die Unterstimme um eine Octave tiefer;



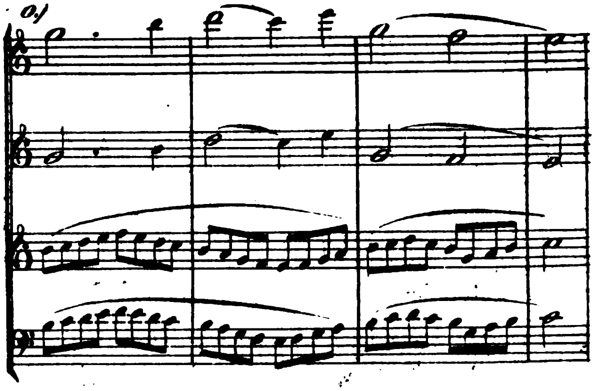
Vgl. Fig. 21 o

wodurch allerdings eine Verkehrung der befraglichen Stellen, (des zweiten Tactes) vor sich geht, wogegen aber alsdann, gerade eben darum, durch das blose Auseinanderrücken der Stimmen, der übrige Satz unverkehrt bleibt.

## § 21.

Da übrigens auch die im vorstehenden § erwähnte Schwierigkeit ganz nur auf dem in dem Satze *i* vorkommenden Durchkreuzen der Stimmen beruht, so fällt das desfalls Erwähnte alsdann weg, wenn dieses Durchkreuzen durch Verdoppelung in höheren und tieferen Octaven bemäntelt und für das Gehör beseitigt ist, wie im obigen Beispiele *r*, indem jener, dem obigen 22 *i* entsprechende, aber durch Verdoppelungen in höheren und tieferen Octaven auseinander gerückte Satz, in folgende Gestalt verkehrt,

*a)*



dem Gehör allerdings anstandlos als im Contrapuncte der Octave versetzt erscheint.

**(Fortsetzung und Beschluss folgen nächstens.)**

---

**Druckfehler**
**in der ersten Abtheilung dieses Artikels.**

Auf dem Notenblatte zum § 8 des gegenwärtigen Artikels, S. 19, im Notenbeispiele 16, sollte im vierten Tacte statt ·2. vielmehr 2· stehen,

Vorstehend S. 219, Z. 14-15, sollte heissen: ersten Tactes von *l*.

# Selbsterfahrungen auf Berufswegen,

von

*J. v. Seyfried.*

## I. Der Tactirstab.

Zu den vielfältigen Neuerungen, so von unsern überrheinischen Nachbarn (auch ausser dem unermesslichen Bereiche der allmächtigen Mode) in allen Zeiten uns zugekommen, gehört auch, wenigstens bezüglich einer allgemeinen Verbreitung, die Art und Weise, das Orchester entweder durch den ersten Violinisten, (Director, Vorgeiger) oder mittelst des Tactirstabes, zu leiten; und so ist denn der sonst übliche Flügel jetzt ein überflüssiges Meuble geworden.

Die erstere Methode hat sich in so fern unzulänglich erwiesen, als dabei die Thätigkeit eines vorzüglichen Ripienisten wo nicht ganz beeinträchtigt, doch gewiss namhaft verringert wird, weil die Directions-Pflicht dessen volle Aufmerksamkeit, getheilt zwischen dem Sänger-Personale und der Instrumental-Partie, in Anspruch nimmt, dass ihm, ausser dem Fixiren des Tempo in den Ritornellen, nur auf wenige Momente werkthätigen Antheil zu nehmen vergönnt ist, da das geringste Schwanken oben auf dem Bühne seinen augenblicklichen Beistand erheischt und ihn zwingt, als metronomisches *Perpetuum mobile*, die Luft mit dem Bogen zu durchfegen; abgesehen davon, wie viele Zeit das immerwährend schnelle Umwenden der Partitur-Blätter raubt, und welch' genaues, in das kleinste Detail eindringendes Studium derselben unerlässlich vorausgesetzt werden muss. —

Ungleich leichter kann zu diesem Zwecke der Capellmeister gelangen, welchem es obliegt, die ersten Gesang-Proben am Claviere abzuhalten. Ihm ist vorzugweise — (dass er seinem Geschäfte in jeder Hinsicht gewachsen sey, versteht sich von selbst)

— reichliche Musse zugemessen, den Geist der Tondichtung, ihres Schöpfers mannigfaltigste Intentionen, recht vollkommen zu erfassen, und der Ausführenden gemeinsame Empfänglichkeit im ganzen Umfange eindringend dafür zu stimmen. —

Diese zweite Manier, den Tact mit einem Stäbchen zu schlagen, hat nunmehr auch in Deutschland allenthalben Eingang gefunden, obschon, mir wenigstens, derselben prävalirender Vorzug — (wohl gemerkt: im Theater; — Concertsaal und Kirche machen billigermasen eine Ausnahme) — noch nie so recht eigentlich klar geworden. Keineswegs aus Eigensinn, oder, wie Horaz sagt: *laudator temporis acti* — aus Vorurtheil und Hinneigung zur Vergangenheit, aus alter Gewöhnniss und Anhänglichkeit für die ersten Jugend-Eindrücke, sondern vielmehr aus geprüfter und bewährter Ueberzeugung möchte ich denn doch wohl behaupten, dass die ehemalige Einrichtung grösstentheils zweckdienlicher und fördernder gewesen, und ich will den Versuch wagen, meine Ansichten hierüber, als Resultat einer dreissigjährigen Erfahrung auszusprechen, ohne sie weder für unfehlbar zu halten, noch als solche aufzudringen; indem ich mich sehr gerne von wohlunterrichteten Sachverständigen eines Besseren belehren, und mögliche Irrthümer durch zureichende Gegengründe willfährig berichtigen lasse.

Schwerlich dürfte geläugnet werden können, dass die Stellung im Centrum des Orchesters, *vis à vis* der Bühne, an der Seite die beiden Grundpfeiler, Violoncell und Contrabass, welche aus der Spart accompagnirten, sitzend am Piano, mit der linken Hand, bei besondern Eintritten, oder, um den Vortrag zu bezeichnen, generalbassmässig begleitend, indess die Rechte das Zeitmas markirt, und dem spähenden Auge offne Bahn und freyer Spielraum bleibt, aller Orten, wo es nur immer Noth thut, deutungsvolle Blicke und Signalwinke hinzusenden, — das Directionsgeschäft wesentlich erleichtern, und dazu behülflich seyn musste, solches möglichst ruhig, anständig, und geräuschlos verwalten zu können, weil nämlich,

nach meinem Glaubensbekenntnisse, der Orchesteranführer nur gesehen, doch nie gehört werden soll.

Die Anwesenheit eines gut, fest und dauerhaft gebauten Quer-Pianoforte, von starkem, vollen Ton und haltbarer Stimmung — (des kreischenden Flügels Exilirung gehört zu den verdienstlichen Werken, —) ist von entschiedenem Nutzen, und besonders bei einfachen Quartettproben um so unentbehrlicher, als auf demselben die fehlenden Blasinstrumente supplirt werden müssen; so wie es auch nicht selten in recitirenden Stellen und schwierigen Intonationen zum freundlichen Nothhelfer für minder bügel- und sattelfeste Sänger sich gestaltet. — Zumal bei der italiänischen *Opera buffa* würden selbst Virtuosen *di prima sorte* um keinen Preis auf das soufflirende Spinett Verzicht leisten; schon darum, weil es ihnen im *recitativo secco* zum verlässlichsten Wegweiser dient, und der Nachwachs unserer Violoncellisten die Kunst, nach der meist nur dürftig bezifferten Fundamentalstimme, die vollen Accorde mit dem bezeichnenden Leittone heraus zu arpeggiren, verlernt, oder vielleicht gar nicht erlernt hat.

Man könnte indessen allerdings den Einwurf machen: der Dirigent sey, stehend vor dem Pulte, mit dem Commandostabe bewaffnet, noch vortheilhafter placirt, indem ihm diese Position auch nicht den kleinsten Zwang anlege, und ihm gestatte, nach allen Seiten hin sich zu drehen und zu wenden; — ich meine aber, solches wäre, wenn ihm anders nicht selbst darum zu thun, von der eignen Wichtigkeit recht eclatantes Aufhebens, und die robothähnlichen Beschwerlichkeiten seiner Amtirung dem Auditorium möglichst anschaulich bemerkbar zu machen, noch lange keine Nothwendigkeit.

Ist nur sein etwas erhabener Sitz im Mittelpuncte so angebracht, dass er Alles überblicken, und von jedem Einzelnen gesehen werden kann, hat er ein zusammen gewöhntes Orchester, das, mit seiner Tactik vertraut, dem unscheinbarsten Winke, einer kaum merklichen Handerhebung mit pünktlichstem Gehor-

sam Folge zu leisten lernte, — ward nur mit den so nutzreichen Uebungsproben nicht ökonomisirt, und das Werk erst dann in die Scene und zur Darstellung gebracht, wann es von allen und jeden dabei Beschäftigten vollständig erfasst, begriffen, und makellos ausgeführt zu werden geeignet ist, — alsdann gibt sich das Uebrige wohl von selbst, und es bedarf wahrlich weder das präceptorische Schwingen, Umherschwadroniren und wiederhallende Niederschlagen des Scepters, noch das gleich ekelhaft störende Stossen, Stampfen und Tacttreten mit dem Fusse, um das wohlorganisirte und disciplinirte Truppencorps in schöner Ordnung zu halten.

Die neue Art zu Battiren zeigt sich noch besonders weniger vortheilhaft, je zahlreicher die zu leitenden Sängermassen sind. Beispielshalber: welch Zwiespalt, welche Irrungen und Uebelstände ereignen sich nicht mitunter bei festlichen Einzügen, oder Triumphmärschen, wenn das Heer der Statisten, Figuranten und Chöre aus dem tiefsten Hintergrunde einer grossen Bühne in gemessen langsamen Parade-schritt heranrückt, in der bedeutenden Ferne nur schwach das leis' ertönende Orchester vernehmen, beim blendenden Lampenschimmer kaum die Conturen des manöverirenden dünnen Stäbleins gewahren, vielweniger noch dessen telegraphische Signale unterscheiden kann; die Sängerschaaren also schwankend, unsicher und zweifelhaft eintreten, dass man ganz füglich die Worte von Kirnbergers Canon: »Wir irren allesammt, nur Jeder irret anders!« als den allerpassendsten Text unterlegen könnte! —

Um wie viel deutlicher lassen sich dagegen die mit fester Hand geführten rhythmischen Bewegungen erkennen, und wie viele Fälle wäre ich nicht im Stande aufzuzählen, wo durch Beihülfe des Pianoforte wichtige Störungen, zwar nicht verhütet, doch wenigstens in der Nachwirkung gemildert wurden.

Nur Eine Thatsache als Beleg. — Es debutirte einmal — mehr denn zwanzig Jahre sind seitdem

verflossen — ein fremder Tenorist als Tamino. Anfänglich ging Alles ziemlich honett, bis zum Recitativ des ersten Finals. Von der Stelle:

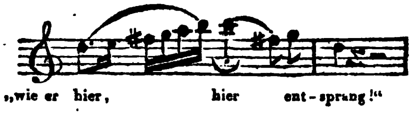
»Sie lebt, sie lebt! — Ich danke Euch dafür!«

fing das Unglückskind — so bei der Probe nur Mozarts Noten gesungen und die eigenen Hundekünste wohlweislich, um recht plausibel zu überraschen, bis zur Production verspart hatte — dermasen zu schnörkeln und sich zu versteigen an, dass alle zwischen den Worten:

»O wenn ich doch im Stande wäre,
Allmächtige! zu eurer Ehre,
Mit jedem Tone meinen Dank zu schildern,«

eingeschalteten Accorde schlechterdings nicht harmonirt hätten. Um das Missgeschick nicht weltkundig zu machen, war nur ein Rettungsmittel: zu laviren. Ein leichtes Kopfschütteln verständigte das Bogenquartett, und alles schwieg in gespannter Aufmerksamkeit. Endlich kams zur Cadenz. *Per varios casus* hatte sich der Mann Gottes in seinem tollen Herumklettern gerade um eine reine Quinte höher geschwungen; austatt auf der Dominante von C zu endigen:

schloss er in dieser Region:




wohin er durch halsbrechendes Fistuliren, unbewusst, und noch von einem guten Engel geleitet, anlangte. — Jetzt galts; denn es war *periculum in mora*, und keine Zeit zum Besinnen oder Ueberlegen. Drey Sylben: »*G*-Cadenz!« dem ersten Geiger flüsternd hingehaucht, welche gleich einem Lauffeuer die ganze Colonne hinab sich fortpflanzten, — mit der linken

Hand dem Contrabassisten die $\mathfrak{D}^7$-Harmonie angedeutet; — nun kräftig eingeschlagen:

— und der Uebergang zur folgenden Arie aus *C:*

»Wie stark ist nicht dein Zauberton«

erschien so vorbereitet, und motivirt, dass der Laye gar keine Veränderung bemerkte, ja der Delinquent selbst nicht einmal eine Ahnung von dem ihm gedroht habenden Ungewitter hatte. — —

Freylich pflegen die Götter mitunter nicht immer alles so zum Guten zu lenken, und es ereignen sich zuweilen unvorherzusehende Zufälle, die einen Capellmeister in der That zur Verzweiflung treiben, vogelwild und desperat machen können.

So habe ich es erlebt, dass bei der — vielleicht fünfzigsten Reprise von *Chérubini's* »Wasserträger,« im *Duo* zwischen Armand und Constanze, gegen die *Stretta* zu, ersterer im heiligen Eifer einen ganzen Tact vorauseilte, während letztere in gleicher, nur verdoppelter Proportion zurückblieb. Da war guter Rath nicht allein theuer, sondern eigentlich gar nicht zu haben; dem einen Verirrten hülfreich beispringen, hiess den Andern noch tiefer in die selbst gegrabene Grube hinabziehen. — Dennoch ward das Mögliche versucht: gegeigt und geblasen, was Zeug halten wollte; — Alles fruchtlos! Vergebens blieben Winke von unten und Zurufe aus den Coulissen; es war Consequenz in diesem obstinaten Irren, und des zärtlichen Ehepaares grossmüthiger Wettstreit hatte einen so hohen Grad erreicht, dass es Alles, ausser sich, vergass, und der flüchtige Herr Präsident zuerst, seine zur niedlichen Savoyarde umgewandelte Gattin aber acht Viertheile später mit ihrer Lection fertig wurde. — — Die »wunderbare Harmonie« lässt leicht sich denken; und das remarkabelste an der ganzen Historie war, dass beide Inculpaten erst mit der Schlussnote den *errorem in calculo*

gewahrten, wechselweise darüber sich die ernstesten Vorwürfe machten, und gar nicht überzeugt werden konnten, dass sie, wiewohl keineswegs einträchtig, demungeachtet *en compagnie*, rezente Böcke geschossen hatten.

Dies hier angeführte Factum entwaffnet nimmermehr im geringsten den Probabilismus obiger, für die Beibehaltung eines Schlaginstrumentes, anstatt des seinem vielseitigen Zwecke keineswegs entsprechenden Tactirstockes — aufgestellten Gründe; es zeigt und verbürgt höchstens nur, dass bei der gegenwärtig bestehenden Einrichtung noch weit weniger Hülfe und Beistand hätte geschafft werden können, jede denkbare Unterstützung mit noch viel unübersteigbareren Schwierigkeiten verbunden gewesen seyn würde, und bestätigt übrigens die notorische Authenticität der alten, ergrauten Wahrheiten:

»Unter'm Monde sucht man vergebens absolute Vollkommenheit!« —
»Auch dem geübtesten Halloren gelingt es nicht immer, gegen den Strom zu schwimmen!«
»Es geschehen Dinge auf Erden, wovon unsere Schulweisheit nichts sich träumen lässt!« —

*Sfrd.*

---

## *Nachschrift der Redaction.*

Wir erfüllen bei dieser Gelegenheit die angenehme Verpflichtung, in Beziehung auf den in der Cäc. Band XII. S. 227 erwähnten Vorfall rücksichtlich des uns vom obigen Herrn Verfasser eingesendet gewesenen Artikels: »Ueber den climatischen Einfluss auf die menschliche Stimme; von *Dr. Krug*« — unsern Lesern zu berichten, dass Herr Ritter *von Seyfried* uns nunmehr die befriedigendsten Aufschlüsse vorgelegt hat, welche dahin gehen, dass bei dem erwähnten unangenehmen Hergange in der That Er der Hintergangene war; dass nämlich allerdings zwar der befragliche Aufsatz schon im Jahr 1819 in der Wiener musikal. Zeitung abgedruckt gewesen war, aber zu einer

Zeit, wo Hr. *v. Seyfried* grade an einem Kopffieber gefährlich darniederlag und von dem Inhalte jener musikal. Zeitung also keine Kenntnis genommen hatte; dass demnächst, nach Ablauf von zehn Jahren, und noch obendrein in einer Epoche, wo er in Folge einer abermaligen, bekanntlich sehr schweren, Krankheit, an ausserordentlicher Abspannung und namentlich an grosser Gedächtnisschwäche litt, ein gewisser Jemand, auf des Reconvalescenten ursprüngliche Unkenntnis von der bereits gedruckten Existenz jenes Aufsatzes so wie auf seine jetzige Abspannung und Gedächtnisschwäche, schändlicher betrügerischer Weise sündigend, ihm jenen Aufsatz in Manuscript, und zwar als ein noch ungedrucktes, vorlegte, mit der Bitte, dasselbe unter Seiner (des Herrn *v. Seyfried*) Chiffre »*Krug*« zur Cäcilia einzusenden; — dass Hr. *v. Seyfried*, um jenem Herren einen Verdienst zuzuwenden, sich dazu verstanden, nicht allein das unleserliche Brouillon jenes Herren eigenhändig abzuschreiben und der Redaction der Cäcilia als Seine eigene Arbeit zu übersenden, sondern dass er sich von jenem Herrn auch sogar so weit überlisten liess, demselben sogar sein Ehrenwort zu geben, ihn nie als den Urheber zu nennen; — ein Versprechen, welches Hr. *v. Seyfried* auch selbst jetzt noch halten und jenen Herrn der Nemesis der Publicität nicht preis geben will, — eine Schonung, welche, wenn auch vielleicht zu weit gehend, wenigstens seiner nur allzugrossen Gewissenhaftigkeit die grösste Ehre bringt, und die Achtung, welche sein ehrenwerther Name so allgemein geniesst, noch verdoppeln muss.

Uns, als Redaction, muss der Vorfall jedenfalls immer bedauerlich bleiben; indessen wird unser in dieser Sache eingehaltenes Benehmen im Ganzen, so wie auch der vorstehende, vom Herrn Ritter *von Seyfried* gegebene Aufschluss, jedenfalls von Neuem beweisen, wie unbedingt strenge wir darauf achten, unsere Cäcilia von jedem Plagiate frei zu halten.

*Die Red.*

## Ueber
# *Etüden für das Pianoforte*)*;
### insbesondere über die
### *Etudes caractéristiques* pour le *Pianoforte*; composées par *Henry Bertini*.

Oeuv. 66. Pr. 5 fl. 24 kr. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Ich gestehe im Voraus, dass ich kein grosser Verehrer des ungeheueren Heeres gegenwärtig existirender und sich täglich mehrender Etüden, Exercitien u. dergl. bin, deren gar manche entweder ihrem Zwecke nicht gehörig entsprechen, oder auch wohl gar keinen bestimmten Zweck zu haben scheinen.

Meines Wissens ist *Cramer* der erste, welcher Etüden neuerer Art geschrieben, und er ist daher gleichsam als der Erfinder derselben anzusehen.

*Cramer's* Arbeit scheint mit überlegtem Bedacht und mit einer gewissen Art Ueberzeugung von der Nothwendigkeit eines ähnlichen Werkes für das neuere Clavierspiel, von ihm unternommen worden zu seyn. Das Clavierspiel hatte, seit *Bachs* und *Händels* Zeiten, bedeutende Fortschritte gemacht, wenigstens eine ganz andere Richtung genommen. Der Umfang der Instrumente war erweitert und viele neue Spielarten waren eingeführt worden; auch die an der Tagesordnung befindlichen Musicalien waren ganz an-

---

*) Vergl. Caecilia I. Bd. (Heft 2,) S. 151. und V. Bd. (Heft 18,) S. 89.

derer Art geworden als die frühern; und doch hatte man keine anderen Uebungen den Lernenden vorzulegen, an denen er sich bilden sollte, als die *Bach*schen, *Händel*schen, und allenfalls die noch älterer Componisten, welche, wenn auch an sich ganz gut, doch natürlicherweise mit den neuern Compositionen in keinem Bezuge standen, noch stehen konnten. *Cramer* suchte daher diejenigen Veränderungen, welche seit *Bachs* und *Händels* Zeiten im Clavierspiele vorgefallen waren, und überhaupt die neuern Spielarten, in seinen Etüden aufzustellen, um dadurch dem Lernenden Gelegenheit zu geben, sich für das neuere Clavierspiel zu bilden, ohne dass er dadurch die ältern Exercitien vernachlässigen, sondern gleichsam auf dieselben fortbauen sollte. — Die günstige Aufnahme, die ungemein schnelle Verbreitung und der ungetheilte Beifall, welche jenen *Cramer*schen Etüden in allen Ländern gezollt wurden, bewies, dass sie einem damal allgemein gefühlten Bedürfnisse der Zeit zu Hülfe gekommen waren.

Durch sie war nun gewissermasen eine neue Bahn gebrochen und eine neue Art von Clavierstükken erfunden. Aber nun glaubte auch alsbald fast jeder Claviercomponist, ja jeder Spieler, sich berufen, auch Etüden, Exercitien, oder irgend etwas der Art zu schreiben. — Unglücklicherweise wurde hierbei sehr häufig der rechte Gesichtspunkt verfehlt, indem man, wie es scheint, *Cramers* Sinn nicht verstand, oder nicht verstehen wollte; denn statt auf dem von *Cramer* betretenen Wege fortzugehen, wollte nun meistens jeder seinen eigenen gehen, und sein eigenes Ich geben, was wohl bei denen, deren Ich bedeutend genug war, ganz gut war; allein

es wurde dadurch auf keinen gemeinnützlichen Zweck hin gearbeitet, und die auf solche Art entstandenen Etüden waren sehr häufig durchaus einseitig, indem sie gewöhnlich meist nur die Persönlichkeiten ihrer Verfasser aufstellten, und, wenn sie auch übrigens gut waren, doch oft nur diejenigen Figuren enthielten, welche die Verfasser entweder bei ihren Lehrern einstudirt, oder sonst angenommen hatten, und die sie dadurch, dass sie ihrem Geschmack und ihrer Hand besonders zusagten, vielleicht durch Jahre lange Uebung, zu einer ungeheuern Fertigkeit gebracht hatten, weshalb sie nun der Welt die Aufgabe machen wollten, sich ebenfalls an denselben zu versuchen.

Am unzweckmäsigsten waren diejenigen Uebungen, die blos aus vorsetzlich ausgeheckten und für die Ausführung ans Unmögliche gränzenden Schwierigkeiten bestunden, welche auszuführen vielleicht ihre Verfasser selbst nie versucht hatten, sich aber heimlich viel zu gut darauf thaten, dass sie im Stande waren, der Welt solche Nüsse zu knacken zu geben, ohne vielleicht überlegt zu haben, ob denn diese Schwierigkeiten, wenn sie wirklich ausgeführt werden, auf dem Instrument auch von Wirkung, ob sie dem Charakter und Geiste desselben angemessen, und ob sie endlich auch Musik seyen; — (denn nicht Alles was schwer ist, ist deswegen auch gut, vielweniger schön, und überdies ist etwas Schweres weit leichter auszuhecken als auszuführen.)

Auf diesem Wege sind wir zu dem Ueberfluss an Etüden gekommen welchen wir jetzt besitzen, ohne dadurch etwas Folgerechtes, oder nur so viel als möglich Vollständiges erlangt zu haben; denn es

konnte auf diese Art nicht fehlen, dass Mehres von dem, was *Cramer* schon aufgestellt hatte, von seinen Nachfolgern gleichsam nur mit andern Worten wiedergegeben wurde, und dass selbst diese sich häufig begegneten, und dabei dennoch manches Fehlende übersehen wurde.

Nicht lange nach dem Erscheinen von *Cramers* Etüden, suchte *A. E. Müller* durch seine so betitelte »Löhlein-Müller'sche Clavierschule« eine zwar auch früher schon gebräuchliche Art Exercitien (eigentlich blose Fingerübungen) zu verbreiten, welche gröstentheils in stufenweis auf- und abwärts gehenden kürzern oder längern Figuren bestunden. So viel Gutes jenes Werk enthält, was ich, da es hinlänglich bekannt ist, nicht namhaft zu machen brauche, so ist es doch weder ein planmäsiger Leitfaden, noch viel weniger ein vollständiger Unterricht, sondern nicht viel Mehr als eine noch ungeordnete Skizze. Denn es kommt hier nicht sowohl auf die Verschiedenheit und Anzahl der Figuren, die wohl ans Unendliche gränzen möchte, als darauf an, solche Figuren und Passagen aufzustellen, die dem Spieler Gelegenheit verschaffen, alle möglichen nothwendigen und wesentlich verschiedenen Bewegungen der Finger und Hände, wie sie beim Clavierspiele vorkommen können, zu üben. Von diesem letztern Gesichtspunkte scheint indessen *Müller* nicht ausgegangen, sondern mehr auf die Menge, als [illegible]weckmässige Auswahl der Figuren gesehen zu [illegible]. Denn wer alle Figuren und Passagen nach seiner Angabe mit allen ihren Etceteras, und noch dazu die meisten durch alle Tonarten, üben sollte, (wobei dennoch die Molltonart sehr vernachlässigt ist, indem die meisten

Beispiele in Dur sind) der möchte wohl die Lust am Clavierspielen verlieren, ehe er damit durchkommt. Ich bin daher sehr geneigt zu zweifeln, ob Jemand je die *Müller*sche Clavierschule nach Vorschrift durchgearbeitet hat. Wenn es aber auch wirklich Jemand thut, so kann er dadurch doch eigentlich noch gar nicht Clavier spielen, sondern er hat noch nichts als einen Theil der dazu nöthigen Fingerfertigkeit. — Aber grade dieses war das Täuschende bei jener Methode, dass man glaubte, mit solchen Fingerübungen sey nun Alles abgemacht; und so fand denn jene Art Exercitien grosse Aufnahme, weil sich die Sache gleichsam ganz mechanisch behandeln liess, was man also gar bequem fand.

Einen besondern Anschein von Nützlichkeit gab jenen Exercitien auch noch dieses, dass sie bestimmt waren, mit beiden Händen zugleich in Octaven gespielt zu werden, indem man glaubte, dadurch der linken Hand dieselbe Fertigkeit wie der rechten zu geben: — was sich aber ebenfalls nicht so bewährt. Denn wenn Jemandens rechte Hand schon voraus ist, so muss er ja doch der linken allein besonders nachhelfen. Uebrigens trügt man sich beim Zusammenspielen in Octaven mit beiden Händen auch dadurch leicht selbst, dass man nur mit der, gewöhnlich ohnedies stärkeren, rechten Hand gleich spielt, die linke aber oft sehr ungleich und so gut es gehen will, gleichsam nur nachhinken lässt, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die linke einmal allein gehen lässt. Uebrigens macht das Spielen mit beiden Händen zugleich in Octaven, so nothwendig und so schwer auszuführen es ist, doch bei weitem nur

den kleineren Theil des Clavierspielens aus. — Auch schicken sich nicht alle Figuren, die für die rechte Hand ausführbar sind, für die linke, und so umgekehrt für die rechte nicht alle, die für die linke Hand ausführbar sind; weshalb bei dieser Art Exercitien viele Zeit unnöthig verschwendet wird. — Ja selbst die Fingerfertigkeit, die man dadurch zu erlangen glaubt, ist zum Theil nur täuschend, indem das fortwährend gleichmässige Auf- und Abwärtsrücken mit derselben Figur bald zu einer mechanischen Leyer wird, so dass man eine einmal angefangene Figur ohne weitere Gedanken von einem Ende der Claviatur bis zum andern fortsetzt, ohne dass die Finger dadurch eigentliche Gewandtheit bekommen; denn wenn plötzlich eine andere Figur kommt, so ist man gewöhnlich verblüfft oder stösst an, und braucht erst Zeit, um sich in eine andere Art von Bewegung zu setzen.

Eigentlich musikalisch bildend sind diese Exercitien am Ende gar nicht; und auf die Composition scheint mir dieses übertriebene Figuren- und Passagen-Spielen sogar einen schädlichen Einfluss zu haben; indem es mir viel davon herzukommen scheint, dass in vielen unserer neuern Claviercompositionen fast gar keine Melodie mehr enthalten ist, dieselben vielmehr grossentheils in lauter aus solchen einzelnen Figuren und Passagen zusammengestoppelten Sätzen bestehen, weche solchen Componisten zu ihren frühern Uebungen gedient haben. Freilich mag es bei Manchem wohl auch wirklicher Mangel an Ideen und Phantasie seyn, die er auf diese Art zu ersetzen sucht; aber auch selbst bei solchen, bei denen dieses nicht der Fall ist, kann durch ei-

nen falschen Weg der Ausbildung das Talent eine falsche Richtung annehmen.

Denselben schädlichen und geschmackverderbenden Einfluss haben jene Exercitien auch auf den Vortrag, indem man auf diese Art gebildete, ganz fertige und in Hinsicht des Mechanismus vorzüglich scheinende Spieler, oft nur mit solchen Figuren und Passagen auf der Claviatur, auf- und abtollend, sogenannt präludiren oder fantasiren hört, wobei denn freilich Nichtkenner oft Wunder meynen, was an solchem Spiele sey!

Jene Art Exercitien taugt daher nur für den ersten Anfang, um dadurch die Hände und Finger auf die Claviatur zu gewöhnen und denselben gleiche Stellung und Haltung zu geben; — für fortgeschrittene Spieler aber sind durchaus auch zugleich musikalisch bildende Uebungen nöthig.

Es ist hier meine Absicht nicht, alle existirenden Etüden nach ihrem Werth oder Unwerth namhaft zu machen, sondern nur auf mehr oder weniger zweckmässige aufmerksam zu machen. In der That haben wir unter den vorhandenen Etüden nicht nur viel Gutes, sondern selbst Vortreffliches; aber nur Weniges davon ist gehörig gesichtet. Wer sich alles der Art anschaffen wollte, der müsste ein Kapital daran wenden, was nicht Jedermann vermag; und wer Alles durchspielen wollte, könnte einen grossen Theil seiner Lebenszeit zubringen, ohne ans eigentliche Musikspielen zu kommen.

Wie ist also hier Rath zu schaffen, und wie soll jemand, der keinen Rathgeber hat, sich das Zweck-

mässigste wählen? — Hätten alle Etüdencomponisten, wie es wohl auch einige gethan haben, einer jeden ihrer Etüden die nöthigen Bemerkungen über den Zweck derselben beigefügt, so könnte danach Jeder nach seinem Bedürfnisse wählen. (Wenn man indessen jedem vor der Herausgabe seiner Etüden diese Verbindlichkeit auferlegt hätte, so würde wohl manche Etüde ungedruckt geblieben, und deren Anzahl weit geringer seyn.)

Es war wohl unvermeidlich, dass *Cramer* Manches nur unvollständig dargestellt und auch selbst manche Lücken gelassen haben musste. Es konnte seine Arbeit ihren Werth nicht verlieren, indem ein solches Werk nicht die Arbeit eines einzigen Künstlers seyn kann, sondern ein Verein von mehren der Vorzüglichsten dazu gehört, um etwas nur einigermasen Vollständiges in diesem Fache zu liefern. Ganz vollständig kann ohnedies ein solches Werk gar nie werden, indem die Kunst immer fortschreitet.

Hätten daher *Cramers* Nachfolger, statt jeder seinen eigenen Weg gehen zu wollen, das, was jener nur unvollständig angegeben, weiter ausgeführt, die Lücken, welche er gelassen, ausgefüllt, das Neuere nachgeholt und, wenn sie etwas Eigenthümliches hinzu zu thun hatten, dasselbe beigefügt; so hätten sie dabei Gelegenheit genug gehabt, sich selbständig zu zeigen, und wir hätten auf diesem Wege eine praktische Clavierschule erhalten können, wie vielleicht noch kein Werk in irgend einer Kunst existirt, und welches nicht nur zur Uebung gedient, sondern auch zugleich die Ausbildung und

Fortschritte des Clavierspiels geschichtlich dargestellt hätte, so dass der Schüler, wenigstens von dieser Zeitperiode an, gleichsam auf historischem Wege hätte gebildet werden oder sich selbst bilden können.

Indessen ist noch nichts verloren; wir haben einen Ueberfluss an Materialien dazu, und es könnte Alles noch nachgeholt werden, wenn Componisten und Verleger sich zum Besten der Kunst darüber verständigten, die vorzüglichsten von den wesentlich verschiedenen der vorhandenen Etüden auszuheben und klassenweise zu ordnen, und dadurch den Grund zu einem solchen Werke zu legen; was aber freilich von Männern geschehen müsste, die nicht nur vollkommene Sachkenntnis haben, sondern auch frei von aller Parteilichkeit sind, um ohne alle persönliche Rücksicht die zweckmässigste Auswahl zu treffen. Dieses würde meiner Meynung nach ein weit schätzbareres Unternehmen seyn, als die so oft schon angefangenen und nie lang fortgesetzten (beendigt können sie ohnedies nie werden) Ausgaben klassischer Claviercompositionen, welche wahrscheinlich aus der Ursache nie Aufnahme fanden, weil man sie zwecklos fand, indem die Auswahl gewöhnlich einseitig, nach dem persönlichen Geschmacke des Sammlers oder Verlegers, gemacht war, bei jemanden aber, der einmal sogenannt klassische Stücke zu spielan im Stande ist, wohl angenommen werden kann, dass er auch Kenntnis genug besitze und sein Geschmack so weit ausgebildet sey, dass er im Stande sey, die Auswahl seiner Musikstücke selbst zu machen. Auch lässt sich über ein solches Werk gar kein bestimmter Plan vorzeichnen, weil immer der persönliche Geschmack dabei in Betracht kommt, der fast bei

Jedem verschieden ist, — was bei einem unterrichtenden Werke wegfällt, da dieses nur solche Gegenstände enthält, die jeden ohne Ausnahme, er habe auch welchen Geschmack er wolle, angehen, und die daher nach einem bestimmten Plan nicht nur geordnet werden können, sondern geordnet werden müssen.'

Ich habe diese etwas weitläufigen Betrachtungen hauptsächlich gemacht, um dadurch Veranlassung zu geben, dass dieser Theil des Unterrichts beim Clavierspielen auf eine bestimmtere und planmässigere Art betrieben werden möchte, als es bis jetzt geschehen ist.

Ich komme nun auf unsere vorliegenden Etüden zurück.

Herr *Bertini* ist allerdings, eben so wie die meisten seiner Vorgänger, seinen eigenen Weg gegangen; er hat ihn aber auch gröstentheils meisterhaft verfolgt, und kommt darauf mit Ehren zum Ziele. Seine Etüden sind durchaus originell, und wenn sie sich auch bisweilen mit anderen zu begegnen scheinen, so hat er ihnen doch wieder einen so eigenthümlichen Geist einzuhauchen gewusst, dass auch selbst da alle Vergleichung wegfällt.

Er nennt sie *Etudes caractéristiques*, ohne jedoch den Charakter einer jeden, etwa durch eine Ueberschrift, zu bezeichnen, welche Bezeichnungsart gewöhnlich nur zu Lächerlichkeiten und Absurditäten führt. Der Charakter einer jeden spricht sich von selbst deutlich genug aus, und manche sind wirklich ganz ergreifend, so dass derjenige, der sie richtig zu spielen im Stande ist, den Charakter derselben ohne Mühe herausfindet. Es liegt zwar meistens bei jeder

Etüde, wie das wohl auch nicht anders seyn kann, eine gewisse Hauptfigur gleichsam als Thema zum Grunde, sie wird aber auf eine so interessante Weise durchgeführt, modulirt und mit passenden Nebenfiguren untermischt, dass die Aufmerksamkeit beständig unterhalten wird, und keine Einförmigkeit oder Trockenheit entsteht, (wie dieses bei dergleichen Stücken sonst häufig der Fall ist), sondern dass es meistens zugleich auch wirklich gehaltvolle Musikstücke sind.

Es sind daher nicht, so wie manche andere Stücke dieser Art, blose Exercitien oder Fingerübungen, um sich dadurch Fingerfertigkeit und Geläufigkeit zu erwerben, und welche aus Figuren bestehen, die sich allenfalls eben so gut für irgend ein anderes Instrument schickten; sondern es sind Etüden im eigentlichen Sinne des Worts, die dem Spieler Gelegenheit darbieten, den wahren Geist und Charakter des Clavierspiels daran zu studiren. Sie enthalten, was man jetzt eben nicht so gar häufig findet, nicht nur dem Instrumente sehr angemessene Melodien, sondern es sind auch die übrigen Haupteigenthümlichkeiten desselben, nämlich Tonreichthum und Tonfülle, auf eine meisterhafte Art, darin entfaltet. Sie sind demnach von keinem Gebrauche für Anfänger oder Mindergeübte, sondern vorzüglich zum Studium des höhern Clavierspiels bestimmt, und setzen einen Spieler voraus, der bereits hinlängliche Fingerfertigkeit hat, und überhaupt des Mechanismus schon so viel als möglich Meister ist.

Wenn man diesen Etüden etwas zur Last legen wollte, so könnte es dieses seyn, dass sie dadurch nicht von ganz allgemeiner Brauchbarkeit sind, dass sie fast durchgängig für sehr grosse Hände geschrieben sind, und nur von solchen vorgetragen ihre volle Wirkung thun. Es ist dieses indessen bei Etüden wie diese, die vorzüglich für eine gewisse Classe von Spielern, die sich zu eigentlichen Künstlern bilden wollen, bestimmt sind, eher zu entschul-

digen, als in andern Musikalien, die für das grössere Publikum geschrieben sind, wo heut zu Tag die Sucht mit Dehnungen, Spannungen, Sprüngen u. dgl. zu schreiben, so eingerissen ist, dass sie ans Unvernünftige gränzt, indem dergleichen Spielarten meistentheils sehr schwierig und gewagt sind, wozu nicht von jedem Spieler, besonders Dilettanten, die erfoderliche Uebung und Sicherheit verlangt werden kann; nicht zu gedenken, dass oft die Wirkung eben nicht bedeutend ist, und mit der Schwierigkeit in keinem Verhältnisse steht. Ueberdies besitzt auch ein grosser Theil der Spieler, besonders Frauenzimmer, nicht die zu diesen Spielarten erforderliche Grösse der Hände. Componisten, die auf diese Art schreiben, haben es sich daher selbst zuzuschreiben, wenn ihre Compositionen nur sehr mangelhaft, oder, was vielleicht noch besser ist, gar nicht gespielt werden.

Ich habe nun noch die einzeln Stücke, so weit dieses durch eine schriftliche Beschreibung möglich ist, namhaft zu machen, was bekanntlich auch, mit dem besten Willen, nur sehr unvollständig geschehen kann. Ich kann indessen mit gutem Gewissen jedem, dem es ernstlich um gründliches Studium des Clavierspiels zu thun ist, rathen, sich das Werk selbst anzuschaffen, denn auch selbst vollendete Spieler werden es gewiss mit Vergnügen durchgehen.

No. 1, *Allo. modto. C*-dur, 4/4 Tact, ist vorzüglich dem delicaten, sanft verschmelzenden Spiele der rechten Hand gewidmet, welche durchaus zweistimmig gehalten ist, so dass die Oberstimme eine aus punctirten Achteln, und darauf folgenden Sechzehntheilen bestehende Melodie, und die Mittelstimme eine Begleitung in Sechzehntheilen dazu enthält, wozu die linke Hand verschiedene charakteristische Bassfiguren in langsamer Bewegung durchführt.

No. 2, *Prestissimo*, *D*-dur 4/4, ist ein förmliches, in einem brillanten und zugleich grandiosen Styl geschrie-

benes *Allegro*, das mit einem kräftigen Bassthema beginnt, und in der Folge meistens sehr erhebende Achtelfiguren enthält, die aus blossen diatonischen Fortschreitungen und eingemischten Sprüngen bestehen, wozu das Thema metrisch und verkürzt, als Gegensatz zugleich mit ausgeführt ist. Zu gleicher Zeit sind auf der siebenten Seite einige vortreffliche Uebungen der wesentlichsten Fälle des Beiziehens auf eine sehr ungezwungene Art damit in Zusammenhang gebracht. Dieses Stück erfordert, wenn es seine volle Würkung machen soll, einen sehr kraftvollen Anschlag.

No. 3, *Allo. Spiritoso*, *G*-dur, 2/4. Die rechte Hand beginnt in Vierteln und Achteln mit der Melodie des Themas und der Mittelstimme, wozu die linke Hand einen Gegensatz aus einer sich stufenweis abwärts bewegenden Sechzehntel-Triolenfigur macht. Im fünften Tact übernimmt die rechte Hand die Triolenfigur, aber in springenden Fortschreitungen, und steigert den Satz so bis zur halben Cadenz auf *D*. Aus diesen beiden Sätzen, die vermittelst mehrerer interessanten Modulationen durchgeführt, und deren Rhythmen öfters zwischen beiden Händen verwechselt sind, und dadurch die Wirkung doppelcontrapunctischer Umkehrung machen, ohne es wirklich zu seyn, ist im wesentlichen diese ganze Etüde gebildet.

No. 4, *Allo.-modto*, *Es*-dur, 4/4. Die Hauptspielart dieses Stückes besteht in Doppelgriffen für die rechte Hand, die zwar ununterbrochen und ohne wesentliche Ausweichung aus dem Hauptton, aber vermittelst verschiedener harmonischer und metrischer Begleitung, mit eingemischtem Uebersetzen der linken Hand über die Rechte, ohne im Geringsten einförmig zu werden, bis zur Rückkehr des Anfangssatzes in den Hauptton durchgeführt sind, worauf zu mehrer Abwechslung nun ein neuer, nicht doppelgriffiger, Nachsatz folgt, der zugleich wieder sehr gute Uebungen zum Dehnen und Beiziehen

enthält. Dem Hauptschlusse ist noch eine Vereinigung des Vorder- und Nachsatzes als Anhang beigefügt. Diese Uebung hat vorzüglich den Zweck, das zusammenhängende Spiel zu befördern.

No. 5, *Allegro*, *E*-dur, 4/4. Diese Nummer enthält etwas Eigenthümliches durch die verlängerten Rhythmen, die, anstatt sich durch Absätze bemerkbar zu machen, gewöhnlich bis zum Anfang des nachfolgenden Satzes ausgedehnt werden. Sie besteht gröstentheils aus gebrochenen Accorden, zu denen die aus zwei Accordschlägen bestehende Anfangfigur mehrmal metrisch als Begleitung mit eingeflochten ist. Bei einem kräftigen Anschlag ist diese Etüde von volltönender und brillanter Wirkung.

No. 6, *Moderato*, *f*-moll, 2/4. Die rechte Hand beginnt mit einem aus Vierteln und Achteln bestehenden Gesang in der Oberstimme, wozu sie zugleich die Mittelstimme auszuführen hat. In der Folge wechselt die Oberstimme mit stufenweis laufenden und springenden Passagen ab, und giebt dadurch zu verschiedenartigem Spiel und Vortrag Stoff. Besonders verdient hier auf Seite 21 Z. 2 das Eingreifen der linken Hand in die rechte, und das Uebergreifen über dieselbe, mit demselben Satz, der unmittelbar vorher darunter stand, noch angemerkt zu werden. Die Form ist der eines Gesangstücks ähnlich.

No. 7, *Allegro quasi presto*, *leggiero*, *F*-dur, 12/8. Die rechte Hand führt hier wieder den Gesang in abwechselnden gehaltenen und geschwinderen Tönen mit der Mittelstimme dazu, die linke Hand führt zur Ausfüllung des Metrums eine eigene, meist anderthalb oder zwei Octaven einnehmende Figur durch, die immer mit wiederholten Tönen auf derselben Stufe, die auch mit demselben Finger gespielt werden müssen, endigt. Diese Nummer enthält viel Stoff, um guten Vortrag daran zu zeigen.

No. 8, *Vivace*, *As*-dur, 6/4, ist im wesentlichen wieder in demselben Style geschrieben wie die vorige. Beide und vorzüglich letztere, enthalten besonders gute, dem Instrument angemessene Melodieen, und dienen zum Studium des abwechselnden leichten und schweren Vortrags.

No. 9, *Allo. modto.*, *g*-moll, 4/4, ist eine vortreffliche Uebung des zweistimmigen Spiels für die rechte Hand, welche in der Oberstimme einen Gesang in anhaltenden Noten (eine Art *cantus firmus*) vorzutragen hat, wozu sie zu gleicher Zeit eine secund-violinartige Figur in Sechzehnteln als Mittelstimme durchführen muss. Dieses Stück eignet sich gut zum Studium des leidenschaftlichen Vortrags; besonders fodern die vier letzten Zeilen von der vermiedenen Cadenz an auf der Bassnote *cis* diesen Vortrag, von wo an sich auch offenbar das Leidenschaftliche am meisten in der Composition zeigt.

No. 10, *Allo modto.*, *F*-dur, ist vorzüglich den gegenwärtig so allgemein beliebten Sprüngen der linken Hand gewidmet, die auf eine, verschieden modulirte, ununterbrochen fortgehende, metrische Figur der rechten Hand angewendet sind. Obschon an Gelegenheit zur Uebung in dieser Spielart kein Mangel ist, so wird man diese Etüde doch nicht ohne Interesse spielen.

No. 11, *Allo. modto.*, *g*-moll. Die Hauptspielart ist hier das wechselseitige Ausdehnen und Schliessen der rechten Hand, doch mit andern Sätzen so untermischt, dass das Musikstück nicht einförmig wird.

No. 12, *Allo. modto.*, *F*-dur, ist eine aus Vierteln bestehende Folge dreistimmiger Accorde in der rechten Hand, wobei die Oberstimme, die in Achtel-Triolen variirt ist, den gewöhnlich sehr vernachlässigten 4ten und 5ten Finger der rechten Hand sehr in Anspruch nimmt. Das Einförmige der gleichen Figur wird theils durch die

öftere Unterbrechung derselben, theils durch den verschiedenen, bald langsamern bald schnellern, Wechsel der Harmonie bedeckt, wozu auch die p. 39 Z. 1 und 2 gut angebrachten Sprünge der rechten Hand in die Tiefe das Ihrige beitragen.

No. 13, *Allegretto poco Andante*, *E*-dur, 4/4. Die rechte Hand trägt hier einen Gesang mit vollen Griffen vor, der durch verschiedene Tonarten modulirt, und wozu die linke Hand eine, aus Sechzehntel-Triolen und Achteln bestehende, metrische Figur nach Art eines *Contrapunto ostinato* durchführt.

No. 14, *Allo. espressivo*, *legato*, *e*-moll, 3/8. Dieses Stück gehört zu den weniger bedeutenden, da es im wesentlichen dieselbe Spielart enthält, welche schon in No. 6 und 9 vorkam.

No. 15, *Allegretto*, *h*-moll, 4/4. In dieser Etüde sind mehrere Spielarten vereinigt. Die linke Hand zeichnet sich fast durchgängig durch Sprünge von dem tiefern Basston auf seine höhern Accordtöne aus, die bald in kürzern, bald längern Zeiträumen auf einander folgen. Die rechte Hand beginnt mit der Spielart von No. 1, der eine neue noch nicht da gewesene folgt; beide kehren mehrmal wieder, womit allmählig die von No. 10, 4, 6, 9 und andere noch nicht da gewesene abwechseln, so dass diese Nummer in Hinsicht der Mannigfaltigkeit eine der vorzüglichsten ist.

No. 16, *Allo. con brio*, *f*-moll, 4/4. Die Hauptfiguren der rechten Hand bestehen in, häufig sich aus der Tiefe in die Höhe hebenden, gebrochenen Accorden in Sechzehnteln, mit mehren andern Figuren untermischt, die sämmtlich einen runden vollen Anschlag erfordern. Die linke Hand geht häufig in Sprüngen von den tiefen Basstönen auf deren Accorde in höhere Lagen. Im Ganzen ist das Stück von grandioser Würkung.

Nr. 17, *Presto, Agitato, con passione*, *es*-moll, 3/4. Beide Hände beginnen zusammen in Achtelnoten, die rechte mit wiederholten Octaven auf derselben Stufe, die linke mit stufenweis auf- und abwärts gehenden, und einigen chromatischen Fortschreitungen untermischten Octaven, welche Bewegung im Wesentlichen die ganze Etüde hindurch dauert, so dass sie entweder zwischen den beiden Händen vertauscht, oder auch nur in Einer fortgeführt wird. Sie fodert vorzüglich leichte Beweglichkeit der Armgelenke, und bietet Gelegenheit zur Uebung des *Crescendo* und *Decrescendo* dar. Gut vorgetragen ist sie von ausnehmender Wirkung.

Nr. 18, *Allegretto*, *h*-moll, 4/4. Hier hat die rechte Hand eine grösstentheils in Achteln, hie und da in Vierteln einherschreitende Melodie, und eine bratschenartige Mittelstimme, aus wiederholten Tönen auf derselben Stufe bestehend, vorzutragen. Die linke Hand hat fast durchgehends die anschlagenden Basstöne, mit Sprüngen auf die Accorde in höhern Lagen nachschlagend. Dies fordert vorzüglich einen netten und leichten Vortrag, besonders der Mittelstimmen und des Basses, damit der Gesang sich gehörig heraushebe.

Nr. 19, *Allo. quasi Andante*, *a*-moll, 3/4. Diese Nummer bietet dem ersten Anscheine nach weniger Interessantes dar, als manche andere. Die linke Hand führt im ersten Viertel eine gespannte harmonische Figur in Sechzehntel-Triolen durch; die rechte geht meist in gehaltenen Noten, oder füllt das Metrum aus. Dabei ist diese Etüde aber sehr schön modulirt, und enthält vielen Stoff zu gutem Vortrag.

Uebrigens haben die Etüden von hier an weniger Compositionswerth, indem der Verfasser dabei mehr auf Spielart und Durchführung der Figur gesehen zu haben scheint.

Nr. 20, *Allto., poco andante*, *F*-dur, 4/4. Die rechte Hand fängt mit einer Sechzehntel-Sextole an, bei welcher die vier ersten Töne auf derselben Taste wiederholt sind, worauf in der zweiten Hälfte des Tactes eine harmonische Figur folgt, aus welchen beiden Figuren im wesentlichen die ganze Etüde gebildet ist, welche eine gute Uebung zum Abwechseln der Figur auf derselben Taste darbietet, besonders da die Figur auch oft in die linke Hand übergeht.

Nr. 21, *Allo. quasi presto*, *d*-moll, 2/4. Die rechte Hand führt eine grösstentheils aus gebrochenen Accorden bestehende Passage durch, die von der linken in Achteln und Vierteln begleitet wird. Das Stück fordert besonders eine sehr freie und gleiche Bewegung der rechten Hand, wobei die Finger genau in derselben Ordnung aufgehoben werden müssen, in welcher sie niedergesetzt worden sind, damit durch das vorgeschriebene Schleifen der Vortrag nicht ungleich oder undeutlich werde.

Nr. 22, *Lentamente, con tranquillezza*, *F*-dur, 6/8, soll, wie aus der Aufschrift schon ersichtlich ist, eine Uebung im ruhigen Vortrage der, sich häufig in einem grossen Umfang bewegenden, Figuren seyn, in welcher Hinsicht sie auch sehr zweckmässig ist.

Nr. 23, *Allegro*, *F*-dur, 4/4, fodert vorzüglich Gewandtheit in der abwechselnd geschlossenen und gedehnten Stellung der Hand bei Accordepassagen.

Nr. 24, *Moderato, maestoso*, *As*-dur, 4/4. Die Hauptfigur dieser Etüde besteht in wiederholten Tönen auf derselben Stufe, die auch mit demselben Finger gespielt werden sollen, wobei die leichte Beweglichkeit der Armgelenke wieder in Anspruch genommen wird. Das scheinbar Einförmige derselben vier Seiten hindurch dauernden Figur wird durch die Verlegung in beide Hände und

durch Verkürzung und verschiedene Modulationen, hinlänglich verdeckt.

Nr. 25, *Allo. maestoso e patetico*, e-moll, 3/4. Dieses Stück besteht abwechselnd für beide Hände aus wiederholten Accordanschlägen auf denselben Tasten, in Achteltriolen, wozu in der andern Hand immer noch eine eigene Figur mit durchgeführt wird. Diese Etüde hat in ihrem Charakter etwas Wildes und ist in ihrer Art wohl eine der schwersten, die ohne einen äusserst scharfen Anschlag und schnelle Beweglichkeit der Armgelenke die erzielte Wirkung schwerlich erreichen möchte.

Ein Fehler, den diese Etüden mit den meisten andern gemein haben, ist dieser, dass darin zu wenig für die linke Hand gesorgt ist, denn da, der Natur der Sache nach, in den gewöhnlichen Musikalien weit wenigere Stellen für die Linke vorkommen, welche Geschwindigkeit erfodern, als für die rechte, und daher durch das blose Musikspielen die linke Hand die erfoderliche Fertigkeit nicht gewinnen kann, so sollte vornehmlich durch Etüden dafür gesorgt werden, dieser Hand Gelegenheit zu geben, sich Fertigkeit und Leichtigkeit zu verschaffen, indem sonst das besondere Einüben der linken Hand in vorkommenden Fällen vielen Aufenthalt verursacht, oder die Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit derselben ein ganzes Stück verunstalten kann.

---

Ich habe die Anzeige des gegenwärtigen Werkes um so lieber übernommen, da ich mit der neuern Pianoforte-Musik, und besonders mit den ins instructive Fach schlagenden, so ziemlich bekannt zu seyn glaubte, (was freilich gegenwärtig keine Kleinigkeit ist!) es mir aber eine überraschende Erscheinung war, ein Werk Etüden als Oeuv. 66 eines Componisten zu sehen, von dem mir bis jetzo noch nichts zu Gesichte gekommen war. Freilich will Oeuv. 66 heut zu Tag noch nicht viel sagen: wer es nicht we-

nigstens in die Hunderte treibt, der wird immer noch für einen Anfänger gehalten; — indessen steht dieses Oeuv. 66, seinem wahren Gehalte nach, über manchem Oeuv. 200, und es lässt sich aus demselben schliessen, dass es eben auch keine unwürdigen Vorläufer müsse gehabt haben, weshalb es um so mehr zu verwundern ist, dass der Componist, wenigstens in Deutschland, so lange unbekannt geblieben ist. Wir müssen daher der Verlagshandlung unsern Dank sagen, dass sie uns mit diesem Werke bekannt gemacht.

*Vollweiler.*

---

**Douze petits morceaux**, précédés chacun d'un prélude, pour le **Piano** (en deux suites) composés expressément pour les élèves; par *Henry Bertini.* 1ere et 2me suite. Preis 1 fl. 12 kr. chaque. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Auch diese, mir erst später als die Etüden zur Anzeige zugesandten beiden kleinen Werkchen, können mit allem Recht zu dem Vorzüglichsten gewählt werden, was wir in dieser Art besitzen; es ist darin sowohl für die mechanische, als auch für die wirklich musikalische Bildung des Schülers gesorgt.

Die den Stücken vorangehenden Präludien sind vorzüglich dem mechanischen Theile gewidmet, und bestehen in zweckmässig ausgewählten Fingerübungen, in der Form kurzer Stücke, bald für eine Hand allein, bald für beide Hände abwechselnd oder zugleich, um den Fingern vorläufig im Allgemeinen eine gewisse Fertigkeit und Leichtigkeit zu geben, ohne dass die Präludien mit den darauf folgenden Stücken in einer anderen Beziehung, als der der Tonart, stehen.

Bei den Stücken selber scheint der Verfasser mehr die musikalische Bildung der Anfänger, als den blosen Me-

chanismus, zum Gesichtspunkte gehabt zu haben. Sie haben freundliche, leicht fassliche, aus kurzen Rhythmen bestehende, sehr angenehme Melodien und eine mässige Länge, jedes von etwa anderthalb Seiten. Dabei sind sie, ohne trivial oder trocken zu werden, so leicht, liegen so gut in der Hand, und die zunehmende Schwierigkeit ist in so geringem Grade verschieden, dass sie alle von Anfängern, die einmal über die ersten Anfangsgründe hinweg sind, (d. h. die die Tasten, Noten, Pausen, einfache Versetzungszeichen und die gewöhnlichen Eintheilungen von der ganzen bis zur Sechzehntelnote kennen,) ohne viele Mühe erlernt werden können und zur Weckung und Unterhaltung der Lust zur Musik und zur Bildung des musikalischen Sinnes gewiss das Ihrige beitragen werden. Da überdies die meisten zugleich anschlagenden Spannungen nur bis zur Septime gehen, so sind diese Stücke auch selbst für kleine Hände brauchbar. Statt der wenigen Octavenspannungen können leicht die Töne einfach genommen werden. — (Es würde freilich ein Vorzug gewesen seyn, wenn der Verfasser jene ganz zu vermeiden gesucht hätte, weil durch dergleichen Abänderungen, besonders bei etwas trägen Schülern, leicht eine solche Abänderungslust und Sucht zum Leichtermachen entsteht, dass sie bei jeder Stelle, die ihnen nicht gleich nach Wunsch in die Finger fällt, statt sich eine richtige Ansicht davon zu verschaffen und sie zu üben, von dem Lehrer verlangen, dass er sie ihnen leichter machen solle, oder auf alle Weise darauf denken, das oft nur eingebildete Schwierige zu umgehen.

Zu loben ist noch, dass alle Stücke Aufschriften mässiger Bewegungen führen, wodurch bei dem Schüler nicht, wie durch die Bezeichnungen *Allegro*, *Presto*, *Vivace* etc., zu frühe, unzeitige und oft schädliche Lust zum Geschwindspielen erweckt wird.

Die Fingersetzung für die rechte Hand ist sehr sorgfältig und, ich möchte sagen, allzu sorgfältig angezeigt, in-

dem häufig selbst da, wo die Noten nach der nächsten Stufenordnung, oder bei geschlossener Hand, nacheinander folgen, doch über jeder Note der Finger angezeigt ist, wo es oft hinlänglich gewesen wäre, blos den ersten, oder denjenigen, mit welchem neu eingesetzt wird, anzuzeigen. Denn wenn man auch nicht in Erwägung ziehen wollte, dass es dem Anfänger, der ohnedies mit dem Lesen und Eintheilen zweier Notenzeilen schon genug zu thun hat, etwas Viel zugemuthet ist, auch noch eine Zeile Ziffern dazu zu lesen, so wird er durch die Anzeige des Fingers über jeder Note alles Denkens über den Fingersatz entwöhnt.

Der Fingersatz für die linke Hand ist etwas zu oberflächlich behandelt, indem hier nur sehr wenige Finger angezeigt sind, wo doch oft, sowohl bei mehren nacheinander folgenden, zugleich anschlagenden oder gebrochenen Accorden, eine Anzeige des Fingersatzes nothwendig wäre, wo also der Lehrer Manches wird nachzuhelfen haben. Freilich geben sich für einen Geübten diese Fingersetzungen meistens von selber; Anfänger aber kommen bei solchen Stellen sehr häufig über die Art der Spannung und, bei dem häufig nothwendig werdenden Fortrücken des einen oder andern Fingers, über die Wahl des dazu zu gebrauchenden Fingers in Verlegenheit.

Noch ist zu bedauern, dass die Molltonart gar nicht bedacht ist, indem alle Stücke aus Durtonarten gehen!

Weit entfernt, diesen Stücken etwas von ihrem Werthe benehmen zu wollen, habe ich mich verbunden geglaubt, nach meiner Ansicht, auch diese wenigen Mängel anzuzeigen, wiederhole indessen, dass ich sie nichts desto weniger zu dem Besten zähle, was wir in dieser Art besitzen.

Die Auflage, in Steindruck, ist sehr schön, correct und von der Verlagshandlung mit aller Sorgfalt ausgestattet.

*G. J. Vollweiler.*

Trois Sonatines pour le Pianof. comp. par *Charles Gollmick*. Op. 11.

Cinq pièces pour Pianof. à 4 m. von Ebend. op. 19.

Variations pour le Pianof. von Ebend. N. 4; — id. N. 5; — id. (d'une difficulté progressive) op. 8; — id. op. 13; — id op. 15; — id. op. 16; — id (faciles) op. 18; — id. op. 22.

Six Rondeaux pour le Pianof. von Ebend. op. 12.

Rondeau pour le Pianof. à 4 m. von Ebend. op. 10; — id. op. 14.

Premier Potpourri pour Pianof. p. id. op. 17.

Sämmtlich bei J. André in Offenbach.

Wir haben, vom Anbeginn unseres Institutes an, es als eine unserer angenehmsten Aufgaben betrachtet, zweckmässige Handstücke und sonstige progressive Compositionen dem Publikum zu empfehlen. *)

Die vorliegenden Compositionen des Herrn *Gollmick* fodern uns zu gleicher Empfehlung auf. Es finden in diesen Compositionen Lehrer und Lernende angenehme, dem Tonsinne sowohl des noch schwachen Anfängers, als auch des etwas weiter Vorgerückten, wohlgefällig eingehende und anziehende Melodieen und Harmonieen, mit guter Kenntnis des Instrumentes so geschrieben, dass sie bequem in die Hand fallen und sowohl die mechanische als auch die künstlerische Fertigkeit nach und nach zu höheren Graden hinanbilden. Die nicht geringe Anzahl der genannten Compositionen, — (der vorliegenden Werkchen sind nicht weniger als fünfzehn) gewährt den Liebhabern erwünschten Spielraum, grade Dasjenige zu wählen, was seinem Bedürfnisse angemessen ist, zu welchem Behufe er theils ganz Leichtes, theils einigermasen höhere Schwierigkeiten findet, (vom Leichtern zum Schwierigeren un-

---

*) Cäcilia 1. Bd. S. 151, u. 5. Bd. S. 89.

gefähr in folgender Ordnung aufsteigend: No. 12, 14, 19, 18, 8, 10, 4, 5, 15, 11, 17, 22, 13, 16.)

Wenn übrigens in der ganzen Sammlung auch Nichts grade ganz ausserordentlich hoch zu preisen ist, was man ja ohnehin bei anspruchlosen Compositionen dieser Gattung nicht leicht erwarten wird; — so sind sie doch, — und das ist's, worauf es hier abgesehen ist, — jedenfalls bei Weitem preiswürdiger und empfehlenswerther als Tausend andere von der grossen Masse tagtäglich erscheinender Compositionen derselben Art. *Bd.*

---

Variations caractéristiques pour le Pianoforte sur la Parisienne, marche nationale, par *Henry Herz;* op. 58. Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Preis 1 fl. 36 kr.

Herr *Herz* gibt uns hier einen Nachklang der grossen Cantate, welche bei der, zum Vortheile der Opfer der verhängnissreichen Juli-Tage gehaltenen, grossen Erhebungsfeier auf dem Pariser Stadthause aufgeführt worden. So wie der, dort mit grossen Chören und Orchester aufgeführten Cantate, *Delavigne's* wirkungsreiche *Parisienne*, dies bedeutsame Seitenstück zur *Marseillaise*, zum Grunde lag, so sind auch in der gegenwärtigen Clavierbearbeitung die sieben Couplets jener Hymne als Thema mit sechs charakteristischen Variationen bearbeitet, deren jede der Bedeutung der betreffenden Strophe entspricht, das Ganze mit einer imponirenden Introduzion und einer wirkungvollen Coda verbrämt, und durch besondere Beifügung des Textes bereichert.

Die Composition empfiehlt sich nicht allein durch gute Charakteristik, sondern insbesondere auch den Dilettanten, bei nur mässiger Schwierigkeit der Ausführung, durch recht effectuirende Stellen, bei denen übrigens der grosse Trommel- und Cinellenzug des Fortepiano ganz gute Subsidien leistet. — Stich und Papier sind sehr lobenswerth.

*Dr. Aab.*

## Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende in vier Vorkapiteln. Dritte, neu überarbeitete Auflage. Vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter, von Dr. *Gfr. Weber*.

Preis 1 Rthlr. sächs. oder 1 fl. 48 kr. rhein. Mainz, Paris und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.

Wenn es wahr ist, dass die erste und wesentlichste Aufgabe einer Recension darin besteht, dem Publicum vor Allem eine Beschreibung des anzuzeigenden Werkes, seines Inhaltes, seiner Tendenz und Abgrenzung, zu geben, und dass eine treue Relation darüber: Was das Buch ist, dem Publicum jedenfalls wichtiger sein muss als das Urtheil des Recensenten über die Frage, wie dem Autor die Lösung seiner Aufgabe gelungen ist, wie wir dies in unserm Artikel: »Ueber Recensionen überhaupt« etc. ausgeführt,*) — und wenn es zwei-

*) Cäcilia V. Bd. Hft. 17, S. 10 und flgg. . . . . »Was »aber sollen dem Publicum Recensionen? — Die »Antwort ergiebt sich wohl von selbst aus der »Natur des Verhältnisses. Das Publicum soll »und will von den Erscheinungen in der »literarischen Welt Kunde erhalten. Aus »den Novitätenverzeichnissen der Verlaghandlungen, »aus Messkatalogen u. dgl. sind aber nur Namen und »Titel zu ersehen, was in den meisten Fällen noch »äusserst wenig sagen will. Das Publicum bedarf »daher, ausser dem blossen Titel eines Buches oder »einer Composition, auch noch etwas Näheres von »seiner Beschaffenheit und Einrichtung zu erfahren, »von der Art und Weise, wie der Verfasser oder »Tonsetzer seinen Gegenstand gegriffen, aufgefasst, »vom Gesichtspunct, aus welchem, und der Art, wie »er ihn dargestellt, für welche Classe von Lesern, »Spielern oder Sängern das Werk bestimmt und gerecht »ist, u. s. w. u. s. w., was alles auch selbst der »ausführlichste Titel nicht anzudeuten vermag.«

tens gewiss ist, dass über jene erste Frage natürlicherweise Niemand besser Auskunft geben kann, als der Autor selbst, und dass eben darum die Aufgabe eines jeden Autors in der Vorrede seines Werkes wesentlich grade darin besteht, dem Leser von der Tendenz, welche seinem Werke zum Grunde liegt, von der Bestimmung, welche er demselben gegeben, von dem Gesichtspuncte, aus welchem er seinen Stoff ergriffen und behandelt, von der Abgrenzung, die er demselben gegeben, Rechenschaft zu geben; — wenn dieses Alles wahr und ganz natürlich ist, — so ist dann auch nicht zu verkennen, dass ein literarisches Blatt, welches, statt gewöhnliche Recensionen zu liefern, sich blos darauf beschränkte, nur gradezu die Vorreden der anzuzeigenden Werke, je nach Erfodernis mit wenigen Erläuterungnn, Zusätzen, Anmerkungen u. s. w. — allenfalls auch unter Beifügung des Inhaltverzeich-

---

»Hierüber also dem Publicum Auskunft zu ge- »ben, ist eine vordersamste Pflicht einer jeden Recen- »sion, und zwar theils durch eine, die obigen Ge- »sichtspuncte berücksichtigende Beschreibung des »Werkes, theils auch, je nach Umständen, durch eine »Erwähnung des Bemerkenswerthesten von seinem »Inhalte, durch Auszüge und Probestücke »aus demselben, u. dgl. (welche Auszüge und Prob- »stücke übrigens freilich nie den Zweck haben soll- »ten, dem Publicum das Lesen des recensirten Wer- »kes selbst entbehrlich zu machen, wie dies doch oft »genug, zur grössten Beförderung literarischer Ober- »flächlichkeit und Halbkennerei, der Fall zu sein »pflegt.)«

»Ausser der vorstehend erwähnten, trockenen, in- »haltlichen Relation über die Beschaffenheit des »Werkes, verlangt aber das Publicum auch über »dessen Gelungenheit und Werth oder »Unwerth benachrichtiget zu werden; »und diesem Bedürfnisse gleichfalls zu entsprechen, »d. h. also auch ein Urtheil über das Werk »zu fällen, ist dann des Recensenten zweite Ob- »liegenheit.«

nisses*), und etwa einiger Auszüge aus dem Werke selbst, abdrucken zu lassen, schon dadurch einen hauptsächlichen, ja, unsern obigen Andeutungen zufolge, grade den allerwesentlichsten Zweck einer Recension erfüllen würde, auch ohne eine Meinungsäusserung des Recensenten über das Gelungen- oder Misslungensein des Buches beizufügen.

Wenigstens rücksichtlich des hier vorliegenden Werkes wollen wir, aus begreiflichen Gründen, diesen Weg wählen, und das Urtheil über die Nützlichkeit des Buches von denenjenigen erwärtigen, welche dasselbe benutzen werden.

Wir fangen daher damit an, unsern Lesern nachstehend die Vorrede des Büchleins wörtlich mitzutheilen.

---

„Der Zweck des vorliegenden Büchleins", sagt der Verfasser, „ist, den allgemeinen Theil „der Musiklehre, geordnet und aus seinen „Grund-Ideen entwickelt, darzustellen.

„Die Bedeutung des Ausdruckes „Allgemeiner „Theil der Musiklehre", bedarf kaum einer Er„klärung. Es gibt eine Menge von Lehren, welche „für jedes Fach der Musik vorausgesetzt wer„den, jedem Zweige der Tonkunde oder „Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftli„che Vorkenntnisse angehören. Die Lehre „von der Bedeutung der Noten, von den Notenschlüs„seln, von den Tactarten, von der Bedeutung der ge„meinüblichen Kunstausdrücke u. dgl. sind Dinge, wel„che jeder Musiktreibende kennen muss, er sei nun „Geiger, Clavierspieler, Sänger, Componist, oder was

*) Wie häufig in literarischen Blättern sogenannte Recensionen fast in gar nichts Weiterem als einer trocken langweiligen Relation des Inhaltes der Kapitel bestehen, brauchen wir wohl keinem Leser ins Gedächtnis zu rufen, — *infandum renovare* . .!

„sonst immer. Diese, einem jeden dieser Kunstzweige „gemeinschaftlichen, Lehren bilden den **allgemeinen** „**Theil** der Musiklehre, oder mit andern Worten die „**allgemeine Musiklehre**, welche demnach das-„jenige umfassen muss, was Jeder, der sich mit Mu-„sik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen „Zweiges welchem er sich widmet, insbesondere aber „und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, wissen und „klar begreifen muss — oder wenigstens sollte.

„Diese allgemeine Musiklehre, in der vorstehend „bezeichneten Vollständigkeit und Abgrenzung, ist nun „aber, so weit die musikalische Literatur mir be-„kannt ist, noch nirgend abgehandelt worden.*) Wohl „findet man fast in jeder sogenannten Schule oder „Méthode für dieses oder jenes Instrument, z. B. „selbst in Guitarren- und Czakanschulen u. dgl., zer-„streute Bruchstücke der hierher gehörigen Lehren, „z. B. so Einiges von Noten, vom Tact, von Interval-„len, Terzen, Quarten etc., auch wohl von Tonarten, „von der Vorzeichnung, wo nicht gar von diatoni-„schen und chromatischen Klanggeschlechtern und der-„gleichen Dingen, vorangeschickt; dies aber natürlich „nur im äussersten Grade unvollständig, mangelhaft, „unrichtig und verwirrt und elend durcheinander ge-„worfen, — wie auch ganz natürlich! indem nicht „Jeder, welcher z. B. gar wohl eine gute Clavier-„schule, Flötenschule etc. d. h. eine Lehre von der Be-„handlung und dem Spiel und Vortrage auf diesem In-

---

*) Zwar habe ich, seit ich Obiges im Mai des J. 1822 zuerst geschrieben, Einen Nachfolger gefunden, den Herrn Professor *Dionys Weber*, in seiner so betitelten „Vorschule der Musik" — S. Cäcilia 12 Bd., Heft 47, S. 210 — und vielleicht könnte man auch des gelehrten Herrn Prof. *Fétis* „*Musique mise à la portée de tout le monde*" — S. Cäcilia 12. Bd. S. 216 u. 292 — ebendahin rechnen wollen; allein die gegeringste Vergleichung ergiebt, dass beide, — von ihrem vielleicht unvergleichlich höheren Werthe an sich abgesehen, — jedenfalls etwas ganz Anderes sind, als die vorliegende, mit ihnen an sich selbst nicht vergleichbare allgemeine Musiklehre.

„strumente, ganz gut zu schreiben vermag, eben darum „auch fähig ist, eine allgemeine Musiklehre, „rationell geordnet und verständig aus ihren Grund-„ideen entwickelt, vorzutragen; was denn auch um „so weniger von ihm gefodert werden kann, da der-„jenige, welcher z. B. eine Violinschule schreiben „will, bei weitem genug zu thun und gethan hat, „wenn er die Lehre vom Violinspiel als solchem gut „abhandelt, indess man es unmöglich jedem Verfasser „einer solchen Schule verdanken kann, wenn er die-„selbe durch einige elend zusammengestoppelte und „häufig höchst unrichtig vorgetragenen Lehren von „Noten und Pausen und Tonarten u. s. w. u. s. w. „vergrössert und vertheuert.

„So wie auf der einen Seite diese Lehren in sol-„chen einzelnen Schulen durchaus am unrechten Orte „stehen, so ist auf der anderen Seite ein Büch-„lein, welches sich mit diesem allgemei-„nen Theile der Musiklehre eigens und „*ex professo* beschäftige, ein unverkennba-„res Bedürfnis; und diese Lücke auszufüllen ist das „gegenwärtige bestimmt, und zwar namentlich für Die-„jenigen, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen „Wege bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was „sie also erlernt, sich nun auch klare und erwei-„terte Begriffe zu verschaffen und ratio-„nell zusammenhängend zu ordnen wünschen, „so wie auch für Lehrer, welche ihren Schü-„lern solche Begriffe geben wollen.

„Was nun aber die Abgrenzung, welche ich „dem Büchlein gegeben, und namentlich die enge Be-„schränkung des vierten Kapitels (§ CI — CXIII) angeht, „so habe ich demjenigen, was ich zur diesfallsigen „Rechtfertigung schon in den §§ X, XI und CXIII ange-„führt,*) hier nur noch die ausdrückliche Erinnerung

*) **Was an den hier angeführten Stellen der Verfasser in der angeführten Beziehung sagt, mag ebenfalls nachstehend wörtlich mitgetheilt stehen:**

„sonst immer. Diese, einem jeden dieser Kunstzweige „gemeinschaftlichen, Lehren bilden den **allgemeinen** „**Theil** der Musiklehre, oder mit andern Worten die „**allgemeine Musiklehre**, welche demnach das- „jenige umfassen muss, was Jeder, der sich mit Mu- „sik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen „Zweiges welchem er sich widmet, insbesondere aber „und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, wissen und „klar begreifen muss — oder wenigstens sollte.

„Diese allgemeine Musiklehre, in der vorstehend „bezeichneten Vollständigkeit und Abgrenzung, ist nun „aber, so weit die musikalische Literatur mir be- „kannt ist, noch nirgend abgehandelt worden.*) Wohl „findet man fast in jeder sogenannten **Schule** oder „**Méthode** für dieses oder jenes Instrument, z. B. „selbst in Guitarren- und Czakanschulen u. dgl., zer- „streute Bruchstücke der hierher gehörigen Lehren, „z. B. so Einiges von Noten, vom Tact, von Interval- „len, Terzen, Quarten etc., auch wohl von Tonarten, „von der Vorzeichnung, wo nicht gar von diatoni- „schen und chromatischen Klanggeschlechtern und der- „gleichen Dingen, vorangeschickt; dies aber natürlich „nur im äussersten Grade unvollständig, mangelhaft, „unrichtig und verwirrt und elend durcheinander ge- „worfen, — wie auch ganz natürlich! indem nicht „Jeder, welcher z. B. gar wohl eine gute Clavier- „schule, Flötenschule etc. d. h. eine Lehre von der Be- „handlung und dem Spiel und Vortrage auf diesem In-

---

*) Zwar habe ich, seit ich Obiges im Mai des J. 1822 zuerst geschrieben, Einen Nachfolger gefunden, den Herrn Professor *Dionys Weber*, in seiner so betitelten „**Vorschule der Musik**“ — S. Cäcilia 12 Bd., Heft 47, S. 210 — und vielleicht könnte man auch des gelehrten Herrn Prof. *Fétis* „*Musique mise à la portée de tout le monde*“ — S. Cäcilia 12. Bd. S. 216 u. 292 — ebendahin rechnen wollen; allein die geringste Vergleichung ergiebt, dass beide, — von ihrem vielleicht unvergleichlich höheren Werthe an sich abgesehen, — jedenfalls etwas ganz Anderes sind, als die vorliegende, mit ihnen an sich selbst nicht vergleichbare allgemeine Musiklehre.

„strumente, ganz gut zu schreiben vermag, eben darum „auch fähig ist, eine allgemeine Musiklehre, „rationell geordnet und verständig aus ihren Grund-„ideen entwickelt, vorzutragen; was denn auch um „so weniger von ihm gefodert werden kann, da der-„jenige, welcher z. B. eine Violinschule schreiben „will, bei weitem genug zu thun und gethan hat, „wenn er die Lehre vom Violinspiel als solchem gut „abhandelt, indess man es unmöglich jedem Verfasser „einer solchen Schule verdanken kann, wenn er die-„selbe durch einige elend zusammengestoppelte und „häufig höchst unrichtig vorgetragenen Lehren von „Noten und Pausen und Tonarten u. s. w. u. s. w. „vergrössert und vertheuert.

„So wie auf der einen Seite diese Lehren in sol-„chen einzelnen Schulen durchaus am unrechten Orte „stehen, so ist auf der anderen Seite ein Büch-„lein, welches sich mit diesem allgemei-„nen Theile der Musiklehre eigens und „*ex professo* beschäftige, ein unverkennba-„res Bedürfnis; und diese Lücke auszufüllen ist das „gegenwärtige bestimmt, und zwar namentlich für Die-„jenigen, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen „Wege bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was „sie also erlernt, sich nun auch klare und erwei-„terte Begriffe zu verschaffen und ratio-„nell zusammenhängend zu ordnen wünschen, „so wie auch für Lehrer, welche ihren Schü-„lern solche Begriffe geben wollen.

„Was nun aber die Abgrenzung, welche ich „dem Büchlein gegeben, und namentlich die enge Be-„schränkung des vierten Kapitels (§ CI — CXIII) angeht, „so habe ich demjenigen, was ich zur diesfallsigen „Rechtfertigung schon in den §§ X, XI und CXIII ange-„führt,*) hier nur noch die ausdrückliche Erinnerung

---

*) Was an den hier angeführten Stellen der Verfasser in der angeführten Beziehung sagt, mag ebenfalls nachstehend wörtlich mitgetheilt stehen:

„lediglich eine allgemeine Musiklehre in dem oben „bezeichneten Sinne, und dass in eine solche ein tie-

---

selbst gegeben, indem sie uns, zugleich mit dem Grundtone einer querschwingenden Saite, auch seine grosse Terz und Quinte von selbst hören lässt. Ein weicher Dreiklang, so fahren sie fort, ist nun freilich nirgend eben so gegeben, indem weder eine Saite, noch irgend ein anderer Körper, zugleich neben seinem Grundtone, auch dessen kleine Terz, als Beiton von selber mithören lässt: allein wenn wir uns die kleine Freiheit nehmen, den Accord C e g in C es g zu verwandeln, so ist dieses zwar kein natürlicher Beiton von C (also von der Natur nicht als Terz von c angedeutet): aber g ist doch ein Beiton einer Es-Saite; und darum (! ! !), weil die Quinte von C zugleich auch grosse Terz von es ist, und, beim Anschlagen einer G-Saite, sowohl eine C-Saite, als auch eine Es-Saite ein g miterzittern lässt, — darum ist der Zusammenklang C es g grade so gut, wie von der Natur selbst gegeben. Das ist ja handgreiflich! — Der harte Dreiklang ist darum natürlich, weil die beiden höheren Töne Aliquoten des Grundtones sind, der weiche Dreiklang aber darum, weil, umgekehrt, seine Quinte eine Aliquote eines jeden der beiden tieferen (nämlich Quinte von C und Terz von Es) ist. Letzteres ist eben nur grade das Umgekehrte vom Natürlichen, und folglich ja ebenfalls ganz natürlich. — Der harte Dreiklang ist, von der Natur selbst, dadurch gegeben, dass eine und dieselbe Saite wirklich einen solchen Zusammenklang hören lässt: Aber auch der weiche ist als von der Natur gegeben anzusehen, denn zwar lässt eine C-Saite kein es miterklingen: aber eine Es-Saite lässt, unter vielen andern Tönen, doch auch ein g (als Terz!) hören, und folglich (!) ist der Zusammenklang C es g, als von der Natur selbst gegeben nicht zu verkennen. —

Hat man auf solche, oder ähnliche schlussgerechte Weise, einmal einen harten und einen weichen Dreiklang errungen, so ist nichts leichter, als, zu jedem derselben auch eine passende Tonleiter zu finden. Man darf nur mit einem harten Dreiklange auch noch die harten Dreiklänge seiner Quinte und seiner Quarte verbinden (und zwar darum grade diese und nur diese, weil — sie sich am besten dazu schicken —), so hat man ja, ordentlich unmittelbar aus der Hand der Natur eine Durtonleiter empfangen, und eben so eine Molltonleiter, wenn man, mit einem weichen Dreiklange,

„feres Eingehen in die Lehren von Tonarten, von „Accorden, von Modulation und dergleichen Dingen,

---

den weichen auf seiner Quarte, und, bald den weichen, (denn so wird gelehrt,) bald den harten, auf seiner Quinte in Verbindung setzt. —

Solche, und ähnliche, theils ganz unpassende, theils sonst willkürliche Hypothesen an die Spitze stellend, wagt man denn, ein Lehrgebäude zur Schau zu stellen, welches, mit dem Scheine mathematischer Begründung prangend, grade um so gefährlicher ist, je mehr man sich bestrebt, ihm den Anstrich systematischer Ableitung und untrüglicher Folgerung zu geben, wie unsere Kunstlehrer so gerne thun; am allerschönsten vielleicht der oben erwähnte *de Momigny*, in seinem Werke, unter dem nur gar zu bescheidenen Titel: »*Cours complet d'harmonie et de composition, d'après »une théorie neuve et générale, basée sur des principes »incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous »les bons ouvrages pratiques anciens et modernes, et mis »par leur clarté à la portée de tout le monde*«, welcher über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: »*Mais me pardonnera-t-on de divulguer »le secret que j'ai surpris à la nature?*« —)

Ich für meinen Theil mag lieber auf den nichtigen Glanz einer, am Ende doch unzureichenden Gründlichkeit, und insbesondere auf den Schein mathematischer Behandlung gradezu verzichten, und meiner, schon in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur, von 1811, No. 66, 1812, No. 65 ausgesprochenen Ansicht treu, aus der Theorie der Tonsetzkunst die rationale Tonkunde ausscheiden.

§ XI.

Die Absicht des gegenwärtigen Büchleins ist nicht, die Anfangsgründe der Tonsetzkunst zu lehren, sondern eine, durch Entwickelung aus den Grundideen klar verständliche Darstellung des allgemeinen Theils der Musiklehre zu liefern, das heisst desjenigen was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besonderen Faches, welchem er sich widmet, wissen und erkennen soll.

§ CXIII.

Ein Mehres als das bis hierher Gesagte lässt sich über Tonarten und Tonleitern in einer blos allgemeinen Musiklehre nicht sagen, indem diese Gegen-

„schon darum nicht gehört, weil einestheils man „ein vollkommen guter Spieler oder Sänger sein

stände nur im Zusammenhange der Theorie der Tonsetzkunst, insbesondere der Lehre von der Verwandtschaft der Harmonieen gegeneinander und deren Zusammengehörigkeit zu Tonarten, wozu denn ohnedies auch erst die Harmonieenlehre selbst vorausgesetzt wird, einer befriedigenden Erklärung fähig sind.

Jene, den ganzen zweiten Band meiner Theorie der Tonsetzkunst einnehmenden und den ganzen ersten voraussetzenden Lehren, gleich den vorstehenden drei Vorkapiteln, in das gegenwärtige Büchlein selbst aufzunehmen, würde die demselben gesteckten engen Grenzen bei Weitem überschreiten; sie sind aber auch keiner so bedeutenden Abkürzung fähig, als erfoderlich wäre, um in die gegenwärtigen Grenzen eingeschlossen zu werden.

Das in den vorstehenden wenigen Paragraphen Gesagte genügt aber für den Zweck dieser, sich auf eine blos allgemeine Musiklehre beschränkenden Blätter, deren Anspruch nicht so weit geht, den Leser in das innere Wesen der Tongebilde, in die Harmonieenlehre und in die Lehre von dem organischen Zusammenhange mehrer Harmonieen zu Tonarten einzuweihen, Dinge, welche schon in die Lehre der Tonsetzkunst selber gehören; und es mag derjenige, welcher über das eigentliche Wesen von Tonart und Tonleiter selbst nähere Aufschlüsse wünscht, sie an den im Verlaufe der vorstehenden Paragraphen überall angezeigten Stellen der Theorie der Tonsetzkunst suchen.

### Anmerkung.

Man wird wohl nicht einwenden, dass ja doch schon jeder Musikmeister seinem Lehrlinge, meist schon in den ersten Lehrstunden, Allerlei über Tonarten und Tonleitern, über Moll und Dur, und über Vorzeichnungen von ♯ und ♭, beizubringen wisse, und daher noch weit mehr in einem Büchlein der hier vorliegenden Art etwas Ausführlicheres über diese Dinge nicht fehlen sollte. — Denn grade das ist ja eben das Unglück, dass unsere Musikmeister, aus ungeschickter Pedanterei, so Vieles in den armen Lehrling hineinstopfen, wovon nicht nur sie selbst keinen klaren Begriff haben, sondern wovon sie noch viel weniger ihren Lehrlingen einen solchen zu verleihen vermögen, und wobei das einzige Glück nur darin besteht, dass

„kann, ohne von diesen Dingen etwas zu wissen, und „weil es anderntheils gar nicht möglich ist, diese

---

die ganze Weisheit dem Schüler gänzlich entbehrlich, und es also am Ende grade so gut ist, als hätte der ungeschickte Lehrmeister den gläubigen Schüler gänzlich mit solcher Weisheit ungeplagt gelassen.

Denn hören wir einmal, in was denn die Weisheit besteht, die er ihm über Tonarten und Tonleitern vorzudociren pflegt: »Wenn — so pflegt der Unterricht zu lauten — so und so viel ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind, so geht es aus dem oder dem Tone; um zu erkennen, aus welchem? muss man auf die erste und letzte Note u. dgl. sehen.« Dann frage man aber auch einmal einen also dressirten Lehrling, was denn das ist: aus einem Tone gehen? so wird er aus dem was ihm sein Herr Lehrmeister solchergestalt beigebracht hat, uns nichts anderes zu antworten wissen, als etwa: »aus einem Tone gehen das heisst eben: — wenn so und so viele ♯ oder ♭ vorgezeichnet sind, so geht es aus dem und dem Tone« u. dgl. — Das sind ja recht klare und lichtvolle Begriffe! ! — Ich frage, ist es nicht weit besser, lieber gar Nichts von Tonarten u. dgl. zu wissen, als sich mit solchem nichts heissendem, ja, wie vorhin erwähnt, sogar unwahrem Wortschwall einzuschläfern und sich glauben zu machen, man wisse Etwas? — Denn auf was reducirt sich am Ende die Frucht solcher Belehrung? Auf nichts Weiteres, als dass der Lehrling erfährt, dass, wenn in der Vorzeichnung auf dieser oder jener Linie ein ♯ oder ♭ steht, dieses Ein- für Allemal gelte, dass er also, wenn die Vorzeichnung z. B. ein ♯ auf der f-Linie anzeigt, er Ein- für allemal statt f, fis lesen, greifen, blasen oder singen müsse. — Da wär es denn aber weit besser und vernünftiger gewesen, ihm blos dieses zu sagen, statt ihm daneben einen Ballast von nichts heissenden, theils sinnlosen, theils unwahren Dingen mit in den Kopf hineinzustopfen, aus deren Schwall er demnächst nur erst mühsam entdecken und herausfinden muss, dass die ganze Belehrung theils gar nichts heisst, theils nichts weiter wahr daran ist, als — dass die in der Vorzeichnung befindlichen ♯ und ♭ ein für allemal gelten; was ihm der Herr Musikmeister weit besser nur ganz einfach gesagt hätte, statt es ihm in einen Schwall von Phrasen und Namen von Dingen einzuwickeln, von deren Wesenheit eine auch nur einigermasen befriedigende Entwickelung so aus der

„Dinge in einer allgemeinen Musiklehre abzufertigen, „will man sie nicht so unvollständig und eben dadurch unrichtig, täuschend und unwahr vortragen, „wie es in so vielen Lehrbüchern der Tonsetzkunst, „sogenannten Generalbassschulen, Harmonielehren, u. „a. m. geschieht, und namentlich auch in den Machwerken jener Herren, welche, (mit wahrem Bedauern „sieht man unter ihnen sogar einen sonst hoch ausgezeichneten, hochachtungswerthen, Tondichter figuriren, —) schon gleich nach dem Erscheinen des ersten, und kaum auch noch des zweiten, Bandes meiner Theorie, flugs darüber her waren, aus diesen „noch unabgeschlossenen zwei ersten Bänden, alsbald „so betitelte Elementarbücher der Harmonie und Tonsetzkunst, Darstellungen der Harmonielehre und Generalbassschulen etc. anzufertigen, bestehend aus „grösstentheils buchstäblichem Abdruck etwa eines „Viertels meiner Paragraphen, — die dazwischenliegenden aber auslassend (!) und den dadurch natürlicherweise verloren gehenden Zusammenhang, so „wie auch den Mangel all desjenigen, die Ganzheit „der Theorie absolut Bedingenden, was sie aus den „damal noch nicht erschienenen folgenden Bänden „meines Buches freilich noch nicht abschreiben konn-

---

Faust und mit wenigen Worten zu geben, nun einmal nicht thunlich ist.

Aus diesem letzteren Grunde habe ich mich daher in den vorstehenden Paragraphen, auf nur wenige allgemeine Andeutungen, und, was das Weitere angeht, auf die blose Verweisung auf die betreffenden §§ meiner Theorie der Tonsetzkunst beschränkt, meinem Vorsatze treu, dass das gegenwärtige Büchlein, wenn auch auf nur wenige Gegenstände beschränkt, doch eben so wenig eines von denenjenigen werden solle, welche etwas Unganzes für ganz, etwas Oberflächliches für genügend ausbieten, so wie auch nicht eine »*Musique mise à la portée de tout le monde ou exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié.*«

„ten,*) auch richtig getrost unausgefüllt lassend, und „den auf solche armselige Weise zusammengerafften „Trödel einer willkürlichen Quantität aus einem, nur „erst zur Hälfte bekannt gewordenen neuen Systeme, „entwendeter einzelner Paragraphen, dem Publicum „auf offenem Markte zum Verkauf ausbietend! — „welche mir mittels solcher Operationen selbst die „noch unzeitigen Früchte vom unausgewachsenen Hal-„me gestohlen, und dies noch gar mit einer Miene, „als seien dieselben auf ihrem Acker gewachsen, „(indem sie meine von allem bisher gelehrt Gewese-„nen gänzlich abweichenden Paragraphen, Behauptungen, „Darstellungsarten, Tabellen, Figuren etc., meine neu „eingeführten Bezeichnungsarten [z. B. die der §§ 41, „52, 58, 97 u. s. w.,] grade so in ihre Bücher hinein „abdrucken liessen, als seien sie es, welche diese oder „jene neue Behauptung aufzustellen wagten, diese und „jene neuen Figuren und Zeichen einführten u. dgl.) — „welche auf solche Weise nicht allein meine recht-„mässigen Verleger an ihrem Verlagseigenthume und „in diesen auch mich beeinträchtigt, sondern auch so-„gar einen Theil des geringen ehrenden Verdienstes, „welches mir etwa als Urheber meiner Theorie zu-„kommen mochte, in den Augen der Unkundigen auf „sich hinüber zu leiten versucht haben. —

„Dass die auf solche Art entstandenen Werke jener „Herren, schon vermöge der Art und Weise wie sie „angefertigt worden sind, unmöglich anders als äusserst „vitiös, trügerisch und irreleitend sein können, dass „sie das, was ich klar darzustellen bemüht gewesen, „durch unverständige Verstümmelung unklar, ja un-

*) Schon in der Vorrede zur ersten Auflage des dritten Bandes, und dann in der zum ersten Bande der zweiten Auflage meiner Theorie, habe ich die Piraterei einiger jener Herren handgreiflich vor Augen gelegt, und zum Theil ihre mit den meinigen wörtlich übereinstimmenden Paragraphen buchstäblich neben den meinigen abdrucken lassen.

Die Vorrede zur dritten Auflage gedenkt den Katalog der also nachfabricirten Werke zu vervollständigen. GW.

„wahr, ausdrücken u. dgl., ist eben so natürlich als „unfehlbar; wobei nur das Schlimmste für **mich** ist, „dass auch selbst diejenigen Leser jener Büchlein, „welche, wissend dass sie aus meiner Theorie ausge„geschrieben sind, aus denselben meine Lehre so „recht wohlfeilen Kaufs in vielbeliebter Kürze ken„nen lernen zu können vermeinen, darin aber nur „überall Halbheit, mangelnde Folgerechtheit und täu„schende Oberflächlichkeit finden, dadurch sogar zu „dem Glauben verleitet werden, es sehe in meiner „Theorie selbst eben so unganz und unfolgerecht aus, „wie sie es in jenen fragmentarisch und unzusammen„hängend zusammengeschriebenen Büchlein finden!!

„In wiefern es möglich ist, den Inhalt meiner „Harmonielehre in einen kürzeren Auszug zusammen „zu drängen, **ohne**, wie jene Herren gethan haben, „die Ganzheit, den Zusammenhang und die Wahrheit „aufzuopfern, — werde **ich** nun hoffentlich bald den „Versuch zu machen im Stande sein, in einer

*Uebersicht der Harmonielehre,*

„einer Arbeit welche freilich schon längst fertig wäre, „wenn sie so leicht wäre, wie jene Herren sich's auf „meine, meiner Verleger und des Publicums Kosten „gemacht haben, — welche jedoch nunmehr innerhalb „eines Jahres erscheinen wird. —

1830, im December.

*Gfr. Weber.*

---

Um unsern Lesern nun auch von der vom Verfasser erwähnten Abgrenzung und Eintheilung der im Büchlein enthaltenen Materien Nachricht und Uebersicht zu geben, theilen wir nachstehend auch die Uebersicht des Inhaltes mit.

**Erstes Kapitel:**
**Begriffe von Ton, Tonkunst, Tonsetzkunst.**

I.) *Ton.*
II.) *Tonkunst.*

## Zweites Kapitel:

### Beschreibung unseres Tonsystemes.


I.) *Tongrenzen und Tonabstufung überhaupt.*

II.) *Namen der Töne.*

III.) *Deren Mehrdeutigkeit.*

IV.) *Schreibung der Tonhöhen.*

- A.) Linien.
- B.) Schlüssel.
- C.) Versetzungs- und Widerrufungszeichen.
- D.) Generalbassschrift.

V.) *Intervalle.*

- A.) Begriff.
- B.) Zählnamen.
- C.) Beinamen.
  - 1.) kleine, grosse.
  - 2.) verminderte, übermässige.
  - 3.) doppeltverminderte, doppeltübermässige.
- D.) Zeichen für die Intervalle.
- E.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.
- F.) Umkehrung.
- G.) Uebersicht der Intervalle.


## Drittes Kapitel:

### Rhythmik. — Zeitmas.


I.) *Begriff von Rhythmus und Takt.*

II.) *Notirung der Zeitdauer.*

- A.) Geltung der Noten und Pausen.
- B.) Tempobezeichnung.

III.) *Takteintheilung.*

- A.) Grade Taktarten,
  - 1.) Zweizweiteltakt,
  - 2.) Zweiviertel-, 2/8-, 2/16- Takt.
  - 3.) Grosser Allabreve-Takt.
- B.) Ungrade Taktarten.
- C.) Unterabtheilung der Takttheile.
- D.) Bemerkungen über die bisher erwähnten Taktarten.

IV.) *Zeitgewicht, Taktgewicht.*

V.) *Höhere Rhythmen.*

- A.) Begriff.
- B.) Arten.

VI.) *Zusammengesetzte Taktarten.*
A.) Grade Zusammensetzungen grader Takte.
B.) — — ungrader.
C.) Ungrade — grader.
D.) — — ungrader.
E.) Mehrfach zusammengesetzte Taktarten.
F.) Bemerkungen über die zusammengesetzten Taktarten.
VII.) *Fünftheilige und ähnliche Gruppirungen.*
VIII.) *Aufschlag, Niederschlag.*
IX.) *Klänge im Rhythmus betrachtet.*
A.) Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze.
B.) Einzelne Klänge in Beziehung auf Rhythmus betrachtet.
1.) Rhythmische Rückung.
2.) Synkope.
X.) Unterbrechungen des Rhythmus.

### Viertes Kapitel:

### Grundbegriffe von Melodie, Harmonie, Tonart und Tonleiter.

I.) *Melodie, Stimmen, Gesang.*
II.) *Harmonie.*
III.) *Tonart.*
IV.) *Tonleiter.*

### Anhang.

Alphabetisches Inhalt-Register zur allgemeinen Musiklehre; nebst einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstausdrücke.

---

Nach dieser Inhaltanzeige wird es kaum nöthig sein, zu erwähnen, dass die drei ersten Capitel im Wesentlichen nichts anderes sind, als ein auszugweiser, (nur wenig modificirter) Abdruck der, der Theorie der Tonsetzkunst desselben Verfassers voraugeschickten Einleitung.

Das vierte Kapitel hingegen ist ganz neu bearbeitet.

Ganz neu ist ferner auch die dem Büchlein als Anhang beigefügte, mit dem alphabetischen Inhaltverzeichnisse verbundene alphabetische Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter, über welche Zugabe der Verfasser irgend etwas in seiner Vorrede zu sagen versäumt hat, wodurch denn wir uns zu einigen Erwähnungen veranlasst sehen.

Dass auch diese Idee, die Idee, dem musicalischen Publicum, und namentlich Lehrern und Lernenden, — nicht ein musicalisches Lexikon, — sondern eine gedrängte Erklärung des Wortsinnes und der wesentlichen Bedeutung der in Musicalien so überall vorkommenden, so überaus häufig, sowohl im gemeinen Leben misverstanden werdenden, als selbst auch in angesehenen Lehrbüchern, Encyclopädien, Musikschulen, Theorien u. dgl. so überhäufig sprach- und orthographiewidrig geschrieben und sinnwidrig verstanden, erklärt und angewendet werdenden, italiänischen Kunstwörter, in die Hand zu geben, — dass, sagen wir, diese Idee gänzlich neu und ohne Vorgänger ist, dass ein solches Unternehmen noch von Niemanden bis jetzo versucht worden war, — das ist eine Thatsache, welche jedermann weis, und aus welcher sich dann von selbst ergiebt, ob die vorliegende Erscheinung einem bis jetzo unbeachtet gebliebenen Bedürfnisse entspricht, oder nicht.

Das ist es, was wir hier darüber zu sagen haben. — Wie, auf welche Art und Weise, in welchem Umfange, in welcher Abgrenzung, Vollständigkeit oder Unvollständigkeit, das Unternehmen vom Verfasser ausgeführt worden, und wie und in welchem Grade es ihm gelungen, oder mislungen? davon glauben wir unsern Lesern eine Anschauung am füglichsten dadurch zu verschaffen, dass wir nachstehend die erste Blattseite des Wörter-

büchleins, als Probe der Behandlungsart des Stoffes, abdrucken lassen.

**A**, als Notenname, siehe Musiklehre § xx.

*A*, *a'*, *ad*, *agli*, *ai*, *al*, *all'*, *alla*, *alle*, *allo*, italiänische Präposition, mit dem Artikel (*il*, *lo*, *la* etc.) verbunden, dem französischen *à*, ungefähr dem teutschen Zu, An, Auf, Nach etc. entsprechend, kommt in der Kunstsprache in den verschiedensten Verbindungen vor, z. B. *A due*, zu Zweien; — *A tempo*, im Zeitmas; — *A rigore del tempo*, nach der Strenge des Zeitmases; — *All' ottava*, in der Octave; — *Alla breve*, nach Breven gezählt, (Musiklehre § LVII.) — Bei *Alla* wird auch oft *maniera* darunter verstanden, z. B. *Alla turca*, d. h. *alla maniera turca*, auf türkische Weise oder Manier, im türkischen Geschmacke; *Alla zoppa*, auf hinkende Weise; u. dgl. — Man sehe all diese und ähnliche Zusammensezzungen unter den betreffenden Artikeln *Due*, *Breve*, *Tempo*, *Zoppa* etc.

*Absatz*, s. Musiklehre § XCII.

*Accarezzevole*, *Accarezzevolmente*, Schmeichelnd, einschmeichelnd, mit einschmeichelndem Ausdrucke vorzutragen.

*Accelerando*, Beschleunigend, die Schnelligkeit des Tempo steigernd.

*Accolade*, s. Musiklehre § XXIV.

*Acciaccatura*, *Acciaccare* heisst wörtlich: ungestüm angreifen, anpacken, und wird in der Musiksprache in ähnlichem Sinne, doch in so äusserst verschiedener Anwendung, gebraucht, dass es dadurch jeder Bestimmtheit der Bedeutung entbehrt. Bald bezeichnet man damit jede kurze Vorschlagnote, — bald das gebrochene Anschlagen eines Accordes (vergl. *Arpeggio*), — bald auch jedes benachdruckte Anschlagen eines Tones oder Accordes (vergl. *Appoggiatura*). — Orthographisch fehlerhaft ist die Schreibung *Acciacatura*, z. B. in Koch's Lexikon, in Ersch's Encyklopädie u. a. m.

*Accompagnamento*, Begleitung; *Basso d'accompagnamento*, begleitender Bass; — *Parti d'accompagnamento*, begleitende Stimmen. Vergl. *Recitativo*, *Ripieno*, *Tasto solo*.

*Accord*, s. Musiklehre § CIV.

*Accordi*, s. *Tasto solo*.

*Adagio*, eine Tempobezeichnung, ungefähr gleichbedeutend mit *doucement*, langsam. Das selten gebräuchliche Diminutiv *Adagietto* bedeutet theils ein kleines *Adagio*, theils eine etwas minder langsame Bewegung.

*Adirato*, *Con ira*, Erzürnt, mit dem Ausdrucke des Zornes, ungefähr so viel wie *Sdegnoso*.

*Ad libitum*, s. *Piacere*.

*Affabile*, Freundlich.

*Affettuoso, Affettuosamente, Con affetto,* Mit Leidenschaft, Affectvoll, wird theils als Ueberschrift eines Tonstückes gebraucht, theils als Andeutung des Ausdruckes, mit welchem eine einzelne damit bezeichnete Stelle vorgetragen werden soll, d. h. also mit dem Ausdrucke warmer, lebhafter Empfindung. — Eine noch höhere Steigerung beabsichtet der Superlativ *Affettuosissimo.*

*Afflizione (Con),* Mit Wehmuth, mit Betrübnis, s. *Dolente.*

*Agilità (Con),* Mit Leichtigkeit, Beweglichkeit, Behendigkeit.

*Agitato, Con agitazione,* Bewegt, mit unruhiger Bewegung; z. B. *Allegro agitato.*

Akustik, s. Musiklehre § IX.

*Alemanda,* s. *Allemanda.*

Aliquottöne, s. Theiltöne.

---

Die übrigen italiänischen Artikel des Buchstabens *A* sind folgende:

*Allegramente, Allegretto, Allegrezza, Allegria, Allegrissimo, Allegro, Allemanda, Allemande, Allentando, Alternativo, Alto, Alto-viola, Amabile, Amarezza (con), Amorevole, Amoroso, Ancora, Andante, Andantino, Anima (con), Animato, Animo (con), Animoso, Appassionato, Appoggiato, Appoggiamento, Appoggiatura, Arbitrio, Arcata, Arco, (coll' arco, punta dell' arco, contrarco, etc.), Ardito, Aria, Arietta, Ariettina, Arioso, Armonici, Arpa, Arpeggio, Arpeggiamento, Arpeggiatura, Arsis, Assai, Assoluto, Attacca, Audace.*

Durch die vorstehende trockene Beschreibung des Werkchens glauben wir, Lehrbegierige und Lehrer hinlänglich in den Stand gesetzt zu haben, zu bemessen, ob ein Büchlein dieser Beschaffenheit ihnen werde von Nutzen sein können, oder nicht.

Wir setzen nun noch hinzu, dass es aus 194 Octav-Seiten, gross Median, besteht, wovon 152 der Musiklehre, die übrigen 42 aber, äusserst compress gedruckt, dem Wörterbüchlein angehören; dabei vier grosse Notentafeln; das Ganze mit ganz neu gegossenen Lettern, sehr correct, auf schönem Papier, sorgfältig abgedruckt und in elegantem farbigem Umschlage brochirt; — gegen welches alles der Ladenpreis äusserst mässig erscheinen muss.

*d. Redact. der Cäcilia.*

1.) **Trio** pour le **Pianoforte**, **Violen** et **Vclle.**; par *Louis van Beethoven*, Oeuvre posthume.

2.) **Trio**, in Einem Satze, für das **Pianoforte**, Violine und Violoncell, für meine kleine Freundin M. R. zur Aufmunterung im Clavierspielen, von *L. van Beethoven.*

3.) **Sonate** pour le **Pianof.**, comp. et dédiée à Mlle. Eléonore Bräuning, par *L. van Beethoven.*

Frankfurt bei Fr. Ph. Dunst.

Eine bis jetzo noch wenig bekannte und beliebte Musikhandlung beschenkt uns hier mit drei, bis jetzt noch im Dunkel der Verborgenheit begraben gewesenen, Werkchen aus der früheren Blütezeit des vortrefflichen Meisters.

Solche höchst interessante Erscheinungen nur **nennen**, heisst schon Alles gethan haben was erfoderlich sein kann, die Kunstwelt darauf aufmerksam zu machen.

Die erste Frage, welche bei der auf Einmal hervortretenden Erscheinung dreier bis jetzo ganz unbekannt gewesenen Werke eines so gesuchten Meisters sich Jedem ohne Zweifel aufdringt, ist wohl die, ob dieselben denn auch gewiss echt seien? — Allein auch hieran ist in der That überall kein Zweifel.

Gleich in Ansehung des unter Ziffer 1.) genannten Werkchens wird uns jeder Zweifel benommen durch ein lithographirtes Zeugnis der Herren *A. Diabelli*, *C. Czerny*, *Ferd. Ries* und *Fr. Wegeler*, folgenden Inhaltes:

„Die Unterfertigten bestätigen hiermit, dass das Trio „für Klavier, Violin und Violoncello, welches so „anfängt:“ (hier folgt das Thema) „ein authentisches „Werk *Ludwig van Beethoven's* sey, das Herr „*Ant. Schindler* in eigner Handschrift des Authors „eigenthümlich besitzt, — dasselbe gehört zu den „*Oeuvres postumes* dieses Meisters, und ist in keiner „öffentlichen Herausgabe erschienen. Wien den 1ten „Februar 1830. *A. Diabelli. Carl Czerny. Ferd. Ries.*
„Die ächte, ihm sehr wohl bekannte Handschrift „**Beethovens** bezeugt *Franz Wegeler.*“

Uebrigens ist dieses Trio, einem vorliegenden Briefe des Herrn Kapellmeisters *Schindler* in Wien zufolge, grade das allererste Trio welches Beethoven jemal geschrieben.

Für die Echtheit des zweiten Werkes liegt zwar keine eben solche schriftliche Beurkundung vor, wohl aber besteht dafür am Verlagsorte selbst eine gewisse Notorietät darüber, dass Beethoven es im Jahre 1812 für die kleine Tochter der damal in Wien wohnenden und dem Meister befreundeten Frau **Brentano** geschrieben; daher die

Ueberschrift: an meine kleine Freundin *M. B.* zur Aufmunterung im Clavierspielen. Das Originalmanuscript befindet sich noch in den Händen der Familie *Brentano* in Frankfurt a. M.

Das Originalmanuscript zu Nr. 3 endlich hat der Verleger vom Hrn. geheimen Medicinalrathe *Dr. Wegeler* in Coblenz erhalten, dessen Gemahlin, damaliges Fräulein von *Bräuning*, es im Jahre 1796 von dem ihrer Familie sehr befreundeten *) Meister verehrt erhielt und noch besitzt. Daher die Dedication *à Mademoiselle Eléonore de Bräuning*.

Das Trio Nr. 1. aus *Es*-dur besteht aus einem *Allegro moderato*, einem *Scherzo*, *allegro ma non troppo*, und einem *Rondo*.

Das zweite, noch leichtere, besteht nur aus einem einzigen Satze, *B*-dur, *allegretto*, 6/8.

Die Sonate endlich, noch leichter als beide vorhergehende, besteht aus einem *Allegro* 4/4, *C*-dur, und einem *Adagio* 3/4 *F*-dur, von welchem letzteren das Ende verloren gegangen und von *Ferd. Ries*, dem berühmten Zöglinge des verklärten Tondichters, im Geiste desselben, durch Anfügung von 11 Tacten ergänzt worden ist.

Wie wundersam lieblich, wohlklingend und herzig *Beethoven* zu sein versteht, wenn er will, — wer hat es nicht empfunden! — Wie natürlich also, dass diese Lieblichkeit sich ganz vorzugweise hier entwickelt, wo er, sich zu den Bedürfnissen schwacher und mittelmässiger Anfänger herablassend, die Feder mit dem Gedanken ansetzte: Lasset die Kleinen zu mir kommen. Ein Mehres über diese höchst interessanten Erscheinungen zu sagen würde gewiss überflüssig sein.

Alle drei Werkchen sind sehr nett und correct gestochen und die vorliegenden Exemplare auf schönem Papiere abgedruckt. Besonders dankenswerth ist es, dass der Verleger, über den Zeilen der Clavierstimme der beiden Trio's, auf zwei weiteren kleinen Notenzeilen mit verkleinerten Noten auch die Violin- und Violoncellstimme hat stechen lassen, wodurch diese Clavierstimme nicht allein den Nutzen gewinnt, bei Aufführung der Trio's als Partitur zu dienen, sondern auch in der Lehrstunde dem accompagnirenden Lehrer die Bequemlichkeit gewährt, dem Schüler ein- und nachhelfen zu können, ohne genöthigt zu sein, jeden Augenblick aus seinem Notenblatte in das des Schülers hinüber zu schielen, nachzusuchen wo aufgehört worden, wo wieder angefangen werden soll, u. s. w. u. s. w.

*Gfr. Weber.*

*) S. den in der Wiener Theaterzeitung v. 25. März 1828 abgedruckten Brief Beethovens an H. Wegeler.

# Judas Maccabäus,

## Oratorium von *Händel.*

Aufgeführt in Cassel, im Dec. 1830.

Es ist irrig, zu sagen »die Kunst sinkt«, während sie sich in den Händen der Unkunde befindet: ein Pegasus im Joch.

Die Kunst ist ewig wie die Mutter der Dinge die sie gebahr. Sie begann ihr hohes Geschäft in dem Augenblicke schon, als der erste Pulsschlag des ersten Menschen ihn zum Lobe seines Schöpfers aufforderte. Der Unsterblichkeit entnommen, und aus dem Paradies verstossen, war es die Kunst, welche ihm in die Verbannung folgte, und neben dem ersten Saamenkorn, das der Tiefgebeugte in die Erde barg, eine Leiter in den Boden befestigte, die in dichten Sprossen sich zum Himmel erhob, von denen ihm Labung herabträufelte für das bang klopfende Herz.

Wir wissen es, dass unter allen Künsten die vereinten Schwestern Dicht- und Tonkunst einer besondern Gewalt über den Menschen fähig sind. Der Gesang will das Leben nicht verschönern allein, er will es veredlen auch. Dass er dies vermag, beweisen hinlänglich nicht allein die Gesetze der Völker des Alterthums, die ihn zur Erziehung der Jugend für nöthig hielten; sondern auch die Hymnen der ersten Christen, für welche diese freiwillig in den Tod gingen, beweisen es, und die Sorgfalt der Mächtigen der Erde, die sich zum wahren Gott gewendet, den Gesang zur Zierde ihres Gottesdienstes zu benutzen.

Wenn nun auch späterhin, und bei zunehmendem Leichtsinn des Menschen, Gäste ohne hochzeitlich Kleid in den Kunsttempel einzudringen wagten, so erschienen schnell die Wächter desselben, und überlieferten die Afterkunst der Vernichtung, damit sie fortan nur die Dienerin sey der freiwillig Ungeweihten. —

Zu diesen Wächtern dürfen wir, und ohne den Verdacht des Eigenlobes zu erregen, vorzüglich die Deutschen zählen. Niemand hat die lange Kunststrasse mit solchem Tiefblick durchwandelt, Niemand das Unkraut vom Waizen so zu sichten gewusst, denn sie. Gleich der Biene haben sie nur den Saft der besten Blüthen heimgetragen. Daher denn auch, dass Kraft und Schönheit, welche andere Völker nur getheilt besitzen, in Deutschland sich vereinen zum guten Klange.

Auch in den Gauen Hessens leben der Trefflichen manche, welche die reine Kunst zu ihren Beschützern erkohren. Dies beweisen vorzüglich unsere bestehenden Gesangvereine, deren Zweck kein anderer ist, als uns die bessern, insbesondere aber die meisterhaften Werke des Alterthums zu erhalten.

Und so erfreute uns denn noch in den letzten Tagen der Gesangverein des Herrn *Wiegand*, dessen Vorzüglichkeit bereits in diesen Blättern erwähnt worden, mit der Aufführung des Händelschen Judas Maccabäus.

Nicht allein die Solopartien,*) sondern auch Herr Endter,**) der das Ganze mit dem Flügel begleitete, — Alle trugen dazu bei, dies Meisterwerk in seiner höchsten Vollendung vorzutragen.

Obgleich der Sänger mehr denn Hundert waren, so gelang es Herrn *Wiegands* reger Liebe zur Tonkunst, und seinem so unermüdeten als uneigennützigem Fleiss, sie zu solch einem vollkommenen Ganzen zu erheben, das dem Zuhörer nichts zu wünschen übrig liess.

Judas Maccabäus erschien in seiner ganzen Herrlichkeit. Liebe zu Volk und Vaterland, unerschütterliche

---

*) vorgetragen durch Fräulein von Motz, die Fräuleins Bernhard und Richter, Herrn Secretarius Schmelz, Herrn Referendar Schnadenberg, Herrn Dr. Matthias und Herrn Wiegand d. J.

**) Herr Endter ist ein Zögling unsers Schullehrer-Seminars, welches, den Willen seines Stifters erfüllend, schon manchen guten Clavierspieler bildete.

Anhänglichkeit an den Glauben seiner Väter, heldenmässige Vertheidigung dieser hohen Tugenden, und das Alles hervorgehend aus Kindesliebe — wer möchte dem seltsamen Manne nicht huldigen? wer nicht ihm die höchste Achtung zollen!? — Auch Händel, wir wissen es, war der treuesten, der liebevollsten Söhne einer, und daher dies erstaunenswürdige Amalgama, daher, dass der Herold, nach Jahrtausenden noch, die Thaten seines Helden würdig zu verkünden fähig war, und all seine Tugenden auch in unser Herz zu legen.

Hier sind nicht des Herkommens zweydeutige Anklänge die den Tod unsers Erzeugers kund thun, in dessen Rechte wir treten und seinen Glanz: — des Vaters, des einzigen Führers auf dunkelm Lebenspfade beraubt stehen wir da, ergriffen, erschüttert, und die kindliche Thräne folgt ihm in die Gruft. Da wird kein betäubendes Getös eines Bassen hörbar, wo Judas Maccabäus und sein Volk sich zum Kampfe rüsten: der Zweck ihres Krieges ist Friede, und so hören wir denn in ihren Schlachtgesängen Männermuth, aber zugleich ein Zutrauen ertönen zu Jehovah, dem einzigen Retter, dem sie nach errungenem Siege ihren kindlichen Dank bringen, tief anbetend und verehrend.

Keinem Sterblichen wird es je gelingen, diesen Triumph der Dicht- und Tonkunst würdig zu umschreiben; denn wo das Gefühl in ihm redet, da hat die Sprache des Menschen ihre Kraft verloren.

Möge Herrn Wiegands Gesangverein, der bereits zwey Lustren besteht, in seinem so segenreichen Unternehmen fortfahren! Möge er und sein kräftiger Vorsteher darin Belohnung finden, dass solche meisterhafte Darstellungen sich anreihen an alle diejenigen, welche uns zurufen: »die Kunst sinkt nicht; sie ist ewig wie die Mutter der Dinge, die sie gebahr!!« —

Cassel am 8ten Jan: 1830.

Dr. Grosheim.

# Verlags Eigenthum

welches die Unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen und welches in kurzem im Druck erscheinen wird.

Neueste Oper von Scribe und Auber

## La Bayadere amoureuse

### Opera en deux actes

representé a Paris pour la premiere fois sur le theatre de l'academie royale de musique le 13 October 1830.

Davon erscheint mit einer deutschen Uebersetzung die vollständige Partitur, Clavier-Auszug, Textbuch, Orchestre-Stimmen, und Zeichnung der Decorationen, Costumes, Scenerie &c.

Alle Bühnen Oestreichs und Deutschlands so wie alle Musik und Buchhandlungen sind höflichst eingeladen ihre Aufträge baldigst zu kommen zu lassen, um im Stand zu seyn jeden Auftrag prompt bedienen zu können.

Mainz den 24 October 1830.

B. Schott's Söhnen

# *Intelligenzblatt*

zur

# CAECILIA.

1 8 3 0.

Nr. 49.

## Rechenschaft.

*Mit dem vierundvierzigsten Hefte war der eilfte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem achtundvierzigsten der zwölfte Band.*

*Die Verlaghandlung hat auch im eilften Bande, statt der, für einen Band versprochenen »circa 16–20 Bogen«, nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet, 22 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 24 Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 27½ Bogen geliefert; — im zwölften Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet 19½ Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 21½ Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 24½ Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.*

*Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.*

# Uebersicht

## der Gegenstände, welche in dem 11. und 12. Bande der Cäcilia (Heft 41 — 48) enthalten sind.

**XI. Band, (1829;) enthaltend die Hefte 41, — 44; mit einem Portrait, zwei Notenbeilagen, zwei Tabellen und einer Zeichnung; nebst Intelligenzblättern, Nr. 41 — 44.**

Einundvierzigstes Heft. Der climatische Einfluss auf die menschliche Stimme. Parallele zwischen Deutschland und Italien; von Dr. *S. Krug.* S. 1. — Ueber die russische Kirchenmusik; vom Metropoliten *Eugenius* in Petersburg; (mit einer Abbildung). S. 15. — Ueber *C. M. v. Webers* hinterlassene Schriften; von Prof. Dr. *F. Deyks.* S. 25. — Desgl. vom Hofrathe und Prof. Dr. *A. Wendt.* S. 28. — *F. J. Blatt's* Méthode de clarinette, — und *J. Küffners* Principes de musique et de clarinette; angez. von *d. Rd.* S. 33. — Ueber Clarinett und Bassetthorn; von *Gfr. Weber*, (mit einer Tabelle.) S. 35. — Ueber die Erhaltung der Fagott- und Oboen-Rohre und der Clarinett-Blättchen; von *C. Almenräder.* S. 58. — Ueber das richtige Anschauen eines Tonstückes; von Dr. *G. Grosheim.* S. 63. — *Paganini's* Kunst die Violine zu spielen; vom Kapellmeister *Guhr* und *Gfr. Weber.* S. 76. — *Eutonia,* musicalisch-pädagogische Zeitschrift; rec. von *Rink.* S. 95.

Zu diesem Hefte eine Abbildung, eine Tabelle; nebst Intelligenzblatt Nr. 41.

Zweiundvierzigstes Heft. *Göthe,* über die Musik; von *D.* S. 97. — Ueber die Accademia Filarmonica, Paesiellos Passionsmusik und Haydns Schöpfung; von *G. L. P. Sievers.* S. 113. — Das Fest Mariä Himmelfahrt in Rom; von *Ebend.* S. 118. — Der Impresario Barbaja; von *Ebend.* S. 123. — *Reicha's* Traité de haute composition; dargestellt von *Dr. Jelensperger*, Professor am Conservatoire in Paris. (mit einem Notenblatte) S. 125. — Cäcilia, ein periodisches Werk, welches, für angehende und geübtere Orgelspieler, kleinere und grössere, leicht spielbare Orgelstücke verschiedener Art enthält; von *J. H. Knecht.* — Kleine und leichte Uebungsstücke im Klavierspielen für die ersten Anfänger, 3 Hefte — und Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze von *Haydn, Mozart, Clementi, Pleyel, Vogler, Knecht* u. s. w. für Geübtere, 6 Hefte; angezeigt von *Chr. H. Rink.* S. 178.

— Der Sieg des Glaubens, Oratorium, von *Ferd. Ries*, op. 15, Clavierauszug; angez. von *d. Rd.* (nebst einer Notenbeilage) S. 180.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 42.

Dreiundvierzigstes Heft. Compensation der Orgelpfeifen; vom Prof. Dr. *Wilh. Weber*; mit einem Vorwort von *Gfr. Weber*. (Dabei eine Zeichnung.) S. 181. — Ueber Compensation der Labialpfeifen zum Behufe des Crescendo auf der Orgel; von *Gfr. Weber*. S. 303. — Ueber das abnehmende Interesse an älteren Opern; von *Sievers*. S. 205. — Der Einfluss des römischen Clima auf Gesangfähigkeit; von Ebend. S. 209. — Die Improvisatrice Taddei; von Ebend. S. 218. — Die Geweihten, oder der Cantor aus Fichtenhagen, Humoreske, in zwei Theilen; herausgegeben von *Gustav Nicolai*; rec. von *Dks*. S. 221. — Récréations musicales, ou six Walses progressives à 4 m. pour le Pianof. comp. par *André Späth*, op. 116; rec. von d. *Rd.* S. 228. — Claviersonate mit Obl. Flöte, von *Kuhlau*, — Flöten-Duette von *Ebend.*, — Duette für Vlin. und Vlcll., von den Brüdern *Bohrer*; — rec. vom Ritter *v. Seyfried*. S. 229. *Hummels* Clavierschule; rec. von Dr. *G. Grosheim*. S. 232. — Neue Compositionen von *F. Ries*. I.) Gruss an den Rhein, Salut au Rhin, huitième Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre, dédié à *Gfr. Weber* etc. Op. 151. — II.) Rondeau brillant pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre, op. 144. — III.) Allegro eroico avec une Introduction pour le Pianof. Op. 103. — IV.) Variations pour le Pianof. Op. 96. Nr. 1. Marche de l'Opéra Tancredi de Rossini. — Nr. 2. Grindoff et Claudine, air favori de l'opéra de H. R. Bishop: Le meunier et ses gens. — Nr. 3, Air militaire. — V.) Trois Quatuors p. Flûte Violon, Alto et Violoncelle, op. 145. Nr. 1, 2, 3; rec. v. *Dr. Deycks*. S. 240. — Das Schweizerische Musikfest 1829; von *B. Kaupert*. S. 248. — Carl Maria von Weber, Epigramm; von *F. Jung*. S. 252.

Zu diesem Hefte eine Zeichnung; nebst Intelligenzblatt Nr. 43.

Vierundvierzigstes Heft. *Paganini* in Rom, im Jahr 1827, und über italische Instrumentisten, von *Sievers*. S. 253. — An die Geige; von *Fr. Jung*. S. 258. — Ueber den Triller im Singen; von *A. F. Häser*. S. 259. Nachschrift dazu; von *Gfr. Weber* (mit Notenblättern.) S. 262. — Biographie Mozarts, von *v. Nissen*. Zweite Recension; von Dr. *G. Grosheim*. S. 277. — Recensionen: Wohlfeile Ausgabe von *W. A. Mozarts* sämmtlichen Opern, im Cla-

vierauszug. — *W. A. Mozarts* Opern, in Clavierauszug. Wohlfeile Ausgabe in gros Quer-Octav. — Il dissoluto punito etc. Clavierauszug von *C. Zulehner.* — Die Zauberflöte etc. Clavierauszug von *Ebendems.* — La clemenza di Tito, Clavierausz. — Partitur der *W. A. Mozart*'schen Ouverture zu seiner Oper „die Zauberflöte," in genauer Uebereinstimmung mit dem Manuscript des Componisten, so wie er solches entworfen, instrumentirt und beendet hat; mit einem Vorbericht, von *A. André.* — *W. A. Mozarts* thematischer Katalog, so wie er solchen vom 9. Febr. 1784 bis zum 15. Nov. 1791 eigenhändig geschrieben, nebst erläuterndem Vorbericht; von *A. André.* Neue Ausgabe. — Collection complète de toutes les Oeuvres de Musique pour le Pianoforte composées par *W. A. Mozart.* angezeigt, mit Bemerkungen über Mozartische Compositionen überhaupt, von *d. Redact.* S. 311.

Zu diesem Hefte ein Portrait, mehre Notenblätter; nebst Intelligenzblatt Nr. 44, dem Titel- und Inhaltbogen zum 11ten Bande und dem Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes.

---

## XII. Band, (1830;) enthaltend die Hefte 45 — 48. Mit einer Tabelle, einer Zeichnung und zwei Notenblättern, nebst Intelligenzblatt Nr. 45 — 48.

Fünfundvierzigstes Heft. Ueber die Erzeugung der Aliquotklänge auf Zungenpfeifen und auf dem Clarinett; von Prof. *Dr. W. Weber* in Halle, — mit einem Vorwort von *Gfr. Weber;* (nebst einer Tabelle.) S. 1. — Das Miserere in Rom (vergl. Cäc. II., 66;) von *r. S. 27. — Ueber die Stumme von Portici; von *St. Schütze.* S. 29. — Ueber die Verpflanzung neuester französischer Opern auf die Bühnen und in den Musikhandel Teutschlands: La muette de Portici, (die Stumme von Portici,) von *D. F. E. Auber,* Clavierausz. von *G. Harbordt.* – Le comte Ory, (Graf Ory,) von *Rossini,* mit deutschem Text von *Th. v. Haupt.* Clavierauszug. – La Violette (Das Veilchen,) von *M. Carafa,* Clavierauszug, mit französischem Text, und freier teutscher Bearbeitung von *Th. v. Haupt.* – La Fiancée, (Die Verlobte,) paroles de *M. Scribe,* (teutscher Text von *Th. v. Haupt,*) musique de *D. F. E. Auber.* Clavierauszug. – Les deux nuits, (Die zwei Nächte,) von *A. Boieldieu.* Clavierauszug. Bonn u. Cöln bei N. Simrock. – Dieselbe Oper. Mainz u. Antwerpen bei B. Schott. – Wilhelm Tell, von *Rossini,* Clavieraus-

zug, mit teutschem u. französischem Texte; angezeigt von *Dr. Lindner*. S. 35. — Rossinische Opern in Clavierauszügen: Tancredi. - L'italiana in Algieri. - Il Turco in Italia. - Otello osia l'Africano in Venezia. - Ricciardo e Zoraide. - Mose in Egitto. - Le Comte Ory. - Guillaume Tell; angezeigt von *Dr. Aab*. S. 54. — Macbeth, heroische Oper in 3 Acten, nach Shakespeare, mit teutschem u. französischem Texte, in Musik gesetzt von *André Hippolite Chelard*. Vollständiger Clavierauszug von *Th. Lachner*. - Libella, grosse Oper in 2 Aufzügen von *C. G. Reissiger*; vollständiger Clavierauszug vom Componisten mit teutschem Texte von *Theophania*. - Pietro von Abano, romantische Oper in 2 Aufzügen, von *L. Spohr*, Clavierauszug; angez. von *G W*. S. 63. — Die Flibustier. Oper in 3 Acten. Text von *E. Gehe*, Musik von *C. Lobe*, — zum erstenmal aufgeführt in Weimar am 5ten September 1829. S. 69. — Sechzehn Sologesänge von *G. F. Händel*, aus dessen sämmtlichen Werken ausgewählt von *A. B. Marx*. Erste, und zweite Lieferung; angezeigt von *J. P. Schmidt*. S. 71. — Charade, von *Ernst Weyden*. S. 74.

Zu diesem Hefte eine Tabelle; nebst Intelligenzbl. Nr. 45.

Sechsundvierzigstes Heft. Ueber das Erlaubte und Unerlaubte von Quintenfolgen, ein Versuch; von *G. W. Fink*. (Mit einem Notenblatte.) S. 75. — Recensionen: Troisième Messe solennelle, à trois parties de chant en choeur, avec accompagnement de l'Orchestre, exécutée au sacre de S. M. le Roi *Charles X* te composée par *L. Cherubini*. Partition pour le Piano, arrangée par *Ch. Zulehner*; rec. von *Dr. Deycks*. S. 111. — *J. N. Hummel*, erste Messe, in *B*; op. 77; — auch unter dem allgemeinen Titel: »Musica Sacra, fünfte Lieferung«; rec. von *Dr. Lindner*. S. 117. — *Eybler*, 4 Messen; rec. von *Dr. Lindner* und *G. W. Fink*. S. 122. — Das verlorne Paradies, Oratorium in 3 Abtheilungen, von *Heinrich de-Marées*, in Musik gesetzt von *Friedr. Schneider*. Clavierauszug vom Componisten; — Pharao, Oratorium in zwei Abtheilungen von *A. Brüggemann*, in Musik gesetzt von *Fr. Schneider*. Clavierauszug vom Componisten. 74s Werk. — Scherzhafte Trinklieder von *A. Brüggemann*, für 4 Männerstimmen, componirt von *Fr. Schneider*. 87s Werk; angezeigt von *G. W. Fink*. S. 135. — Der 24. Psalm, von *Fr. Schneider*, Op. 72; angez. von d. *Rd*. S. 147. — Der Sieg des Glaubens, Oratorium von *J. B. Rousseau*, Musik von *F. Ries*. Op. 157, Clavierauszug und Stimmen; angezeigt von *Dr. Aab*. S. 147. — Samson von *Händel*, aufgeführt in Cassel; angez. von *Dr. Grosheim*. S. 155. — Zehn deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. von *W. L. Toeche*. Op. 2. — Sechs Wanderlieder von *W. Müller*, in Musik gesetzt von *Theodor Fröhlich*. 2. Werk;

1. Heft; angez. von *Horstig*. S. 161. — Amusemens faciles pour le Pianof. à 4 m. p. *Ad. Hesse*; rec. von *Rinck*. S. 162. — Premièr rondino p. Pianof. composée p. *C. Holland*; angezeigt von *Rinck*. S. 162.

Zu diesem Heft ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 46.

Siebenundvierzigstes Heft. Worte, gesprochen bei Eröffnung des Vortrages über allgemeine Geschichte der Musik; von *G. Grosheim*. S. 163. — Ueber den behaupteten climatischen Einfluss auf die Singstimme; von *J. A. Gleichmann*. S. 169. (vergl. S. 227.) — Ueber die akustische Aufgabe, die fehlerhaften Töne auf Saiteninstrumenten betreffend; vom Mus. Dir. *H. Birnbach*, — mit einem Vorwort *d. Redact*. S. 183. — Ueber den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen; vom Mus. Dir. *Wilke*, — mit einem Vorwort von *Gfr. Weber*. S. 190. — Recensionen: I.) Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz*, dritter Band. (Erste Recension; — vergl. weiter unten.) – II.) Allgemeine theoretisch practische Vorschule der Musik; von *Friedr. Dionys Weber*, – und III.) La Musique mise à la portée de tout le monde; par M. *Fétis*. Paris 1830; alle drei angezeigt von *Gfr. Weber*. S. 207. — Für Freunde der Tonkunst, (wie oben.) Zweite Recension; von *Dr. Deycks*. S. 221. — Libera, zum Gebrauche bei Aufführungen des Mozart'schen Requiems, von *Ign. v. Seyfried*; angez. von *Gfr. Weber*. S. 225. — Abbitte; von *d. Rd*. S. 227. — Der diviseur musical das *M. Bernard*; von *d. Rd*. S. 229. — Weiterverbreitung; von *d. R*. S. 230. — Beifall französischer Sängerinnen in Italien; von *G. L. P. Sievers*, — mit einer Vorbemerkung *d. Rd*. S. 231. — Logogriphe; von *Th. v. Haupt*. S. 234. — Beurtheilungen in der Cäcilia betreffend; An die Herren Autoren und Verleger; von *d. Expedition der Cäcilia*. S. 235.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 47.

Achtundvierzigstes Heft. Ueber Gefühl und Ausdruck in der Musik; von *St. Schütze*. S. 237. — Ueber den Accent in der Singcomposition, besonders bei Liedern; von *Chr. F. Michaelis*. S. 257. — Bemerkungen über den Orgelbau, namentlich über Orgelbälge; vom Musik-Director *Wilke*. S. 263. — Nachschrift; von *Gfr. Weber*. S. 275. — Der Evacuant; von *Ebend*. S. 288. — Verbesserte Calcantenglocke; von *Ebend*. S. 290. — Recensionen; I.) Die Musik, Anleitung sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können etc. übers. nach *Fétis*, von *Carl Blum*; angezeigt von *d. Rd*. S. 292. — Verschiedenes aus und nach W. Tell; nämlich: I.) Morceaux détachés de l'opéra Guillaume Tell, avec accomp. de Piano, arr. par

*Niedermeyer*. — II.) Verschiedene Claviercompositionen von *Czerny*, *Herz*, *F. Hünten*, *Rummel*, *Tolbèque* und *Vollweiler*, über Motive aus Wilhelm Tell. — III.) Guilleume Tell, ouverture et airs, arr. pour le Pianof. par *Chr. Rummel*. — IV.) Petit souvenir, fantaisie pour la harpe, sur la Tyrolienne de Guil. Tell; par *N. C. Bochsa*. — V.) Scène Suisse, Concertino pour le Violoncelle, de Guil. Tell; par *J. Panny;* sämmtlich angezeigt von *d. Rd.* S. 296. — Gesänge für eine Mezzo-Sopran-, oder Barytonstimme, mit Pianof., von *C. G. Reissiger*, op. 61; angezeigt von *GW.* S. 300. — Grand Concerto de *W. A. Mozart*, arr. p. Pianof. seul, ou avec Fl. Vlon. et Vcelle, par *J. N. Hummel*, Nr. 3. — Six grandes Symphoniees de *W. A. Mozart*, arr. p. le Pianoforte, av. Flûte, Violon et Vclle, par *J. N. Hummel*. Nr. 1 bis 6. — Quatrième grande Symphonie, en Si-♭, de *L. van Beethoven*, arr. p. le Pianoforte, av. Fl., Vlon. et Vclle., par *J. N. Hummel*; sämmtlich angezeigt von *Dr. Aab.* S. 301. — Das grosse niederrheinische Musikfest 1830 in Düsseldorf. S. 302. — Berichtigung, *Händels* Composition seines Messias betreffend. S. 308. — Aus Fra Diavolo. S. 308. — Lösung der Logogriphe der Seite 231. S. 308.

Zu diesem Hefte eine Zeichnung, ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 48, dem Titel- und Inhaltbogen zum 12ten Bande und dem Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes.

---

# Anzeige
betreffend die
# Fortsetzung
der
*Zeitschrift*
# Cæcilia.

Von der Cäcilia erscheinen *in jedem Jahre Acht Hefte,* also *zwey Bände,* und die Ver-

sendung derselben ist der unterzeichneten eigenen

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

aufgetragen.

*Das Abonnement* gilt *jederzeit für einen ganzen*

*Jahrgang*

*von Neujahr zu Neujahr*, also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3⅓ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe bleibt* wie bisher, und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

**Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band erhalten.**

**Mainz den 2. Juli 1830.**

***Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.***

---

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche das Abonnement für den künftigen Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 2. Juli 1829.

*B. Schotts Söhne.*

---

# Die Honorare

## *der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia*

**betreffend.**

**Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.**

*B. Schotts Söhne,*

**Groszherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.**

---

sendung derselben ist der unterzeichneten eigenen

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

aufgetragen.

*Das Abonnement* gilt *jederzeit für einen ganzen*

*Jahrgang*

*von Neujahr zu Neujahr,* also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder $3\frac{1}{3}$ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe bleibt* wie bisher, und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band erhalten.

Mainz den 2. Juli 1830.

*Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.*

---

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche das Abonnement für den künftigen Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 2. Juli 1829.

*B. Schotts Söhne.*

---

## Die Honorare

### *der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia*

**betreffend.**

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

*B. Schotts Söhne,*
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

# Neue Musikalien,

verlegt bey

## *Artaria et Comp. in Wien,*

zu haben bey

***B. Schott's Söhnen in Mainz.***

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Rossini*, Guglielmo Tell, Opera in quattro Atti ridotta per Pianoforte con Canto (mit Italienischem Text) . . . . . . . . . . | 18 | — |
| *Mayseder*, Bouquet musical, composé des plus beaux morceaux de l'opéra Guillaume Tell de *J. Rossini*, pr. Violon et Pianoforte concertant, op. 48. | 1 | 48 |
| *Mayseder*, Variations, précédées d'une introduction sur un thème de Mercandante, pour le Violon, av. acc. d'Orchestre, op. 44 . . . . . . | 3 | — |
| — — mêmes Variat. avec acc. de Quatuor . . | 1 | 48 |
| — — — — avec acc. de Pianoforte . . | 1 | 12 |
| — — grand Rondeau concertant, pour Pianoforte et Violon, op. 46 . . . . . . . . | 1 | 54 |

---

# Anzeige
## *neuer Musikalien.*

So eben sind nachstehende neue Musikalien erschienen und durch die

*Stahel'sche Buchhandlung in Würzburg,*

so wie durch alle andere Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

*Lutz, Jos.*, 3 Messen für 4 Singst. 2 Viol. Vla. 2 Clar. 2 Horn 2 Tromp. Pauk. und Orgel. I. Lief. Münnastadt verf. Pr. fl. 6. — od. Rth. 4. — sächs.

— — 2 te Deum laudamus für 4 Singst. 2 Viol. Vla. Fl. 2 Clar. 2 Tromp. Pauk. und Orgel. Ebendas. Pr. fl. 2. 24 kr. od. Rth. 1. 12 ggr. sächs.

---

# Neue Musikalien,

im Verlage des

## Ant. Diabelli et Comp. in Wien.

## 1830.

### Kirchen - Musik.

**Ecclesiasticon,**

**eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur.**

**(Fortsetzung.)**

| No. | | fl. | kr. |
|---|---|---|---|
| 22. | *Stadler*, Abbé, Graduale (Salvum vac populum tuum) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Oboen, od. Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell. Contrabass und Orgel . . . . . . . | — | 45 |
| 23. | — Offertorium (Magna et mirabilia sunt opera tua) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violonc., Contrabass und Orgel . . . . . . . . . . | 1 | 30 |
| 24. | *Mozart*, *W. A.*, Regina coeli, f. Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel. (Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscript.) . . | — | 45 |

(Wird fortgesetzt.)

| | | |
|---|---|---|
| *Blahak, Jos.*, Offertorium (Justus ut palma florebit). Solo für eine Bassstimme, mit Begleitung zweier Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 6tes Werk. (In Auflagstimmen.) . | 1 | 30 |

### Gesang - Musik.

***Franz Schubert's* nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte.**

**(Mit einer sehr schönen Titel - Vignette.)**

| | | |
|---|---|---|
| Erste Lieferung. Ossians Gesänge, 1s Heft: Die Nacht . . . . . . . . . . . | 1 | 15 |
| Zweite Lieferung. Ossians Gesänge, 2s Heft: Cronnan und Kalma's Klage. . . . . | 1 | 15 |
| Dritte Lieferung: Ossians Gesänge, 3s Heft: Loda's Gespenst . . . . . . . . . | 1 | 15 |
| Vierte Lieferung: Ossians Gesänge, 4s Heft: Shilrie und Vincela, Ossians Lied nach | | |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| dem Falle Nathos und das Mädchen von Inistore . . . . . . . . . . . | 1 | 15 |
| **Fünfte Lieferung:** Ossians Gesänge, 5s Hft.: der Tod Oscars . . . . . . . . . | 1 | 15 |
| **Sechste Lieferung:** Elysium, Gedicht von Fr. v. Schiller . . . . . . . . . . . | 1 | — |
| NB. Da obige Verlagshandlung sämmtliche nachgelassene Werke von *Franz Schubert* als ausschliessendes Eigenthum an sich gebracht hat, so erscheint von nun an ununterbrochen alle 14 Tage eine Lieferung seiner gediegensten und vorzüglichsten Gesangstücke in einer ganz gleichförmigen und äusserst correcten Prachtausgabe. | | |
| *Müller, Ad.*, der Schmetterling und der Stutzer. Das Röschen. Gedichte von Fr. A. Kleinschmied, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte . | — | 45 |
| *Schubert, Fr.*, Cantate. Empfindungsäusserungen des Wittwen-Institutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher desselben. Für 4 Singstimmen mit Begl. des Pforte. 128s Werk. | 1 | 45 |
| *Vivenot, R.*, Die Bergstimme. Die Wasserfahrt und der Traurige. Gedichte von H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. der Pforte, 5s Werk | — | 45 |

## Pianoforte-Musik.

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Czerny, C.*, Quatuor concertant für 4 Pianoforte, über mehrere beliebte Melodien, 230tes Werk. Ihrer Majestät der Kaiserinn von Oesterreich, Königinn zu Ungarn und Böhmen etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Verlegern. Vorgetragen von Frau Gräfinn von Lebzeltern, Frau Gräfinn von Taaffe, Frau von Albrecht, Gräfinn Julie von Dietrichstein, in dem grossen Concerte, welches zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung in und ausser Wien Verunglückten im k. k. grossen Redouten-Saale den 4ten April 1830 gegeben wurde. . . . . . . | 6 | — |
| — — Dasselbe für ein Pianoforte zu 4 Händen, vom Verfasser gesetzt . . . . . . . . . . | 3 | — |
| — — Dasselbe für ein Pianoforte allein, vom Verfasser gesetzt . . . . . . . . . . . . . . | 2 | — |
| — — Orchester- oder Quartett-Begleitung zum obigen Quatuor concertant für 4 Pianoforte, oder einem Pianoforte zu 4 Händen, als auch zum Pianoforte allein . . . . . . . . . . . . . . | 1 | 45 |
| — — Les pianistes associés ou compositions brillantes et concertantes pour un Pianoforte à six mains . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 2 | — |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Cahier 1. Rondeau brillant, oeuvre 227 . . | 2 | — |
| — 2. Variations brillantes, oeuvre 228 . | 2 | — |
| — 3. Divertissement militaire, oeuv. 229 | 2 | — |
| *Czerny*, *C.*, Six grands Potpourris, brillans et concertans, pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, oeuvre 212. No. 1. 2. 3., jedes . . . . . . | 2 | 30 |
| NB. No. 4, 5 und 6 werden noch im Laufe dieses Jahres erscheinen. | | |
| *Fischhof*, *Jos.*, Grande Marche pour un Pforte à 6 mains, oeuvre 80 . . . . . . . . . . . | — | 30 |
| *Horzalka*, *I. E.*, Rondeau hongrois pour le Pianoforte seul, oeuvre 28 . . . . . . . . . | 1 | — |
| — Le même pour le Pianoforte avec accompagn. de deux Violons, Alto et Basse . . . . . . . | 2 | — |
| *Plachy*, *W.*, Introductions et Variations pour le Pianoforte seul, sur la Marche favorite de la Muette de Portici, oeuvre 57 . . . . . . . . | — | 30 |
| *Rossini*, *G.*, Ouverture zur Oper Semiramide, für 8 Pianoforte zu 4 Händen, gesetzt v. C. Czerny. (Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp., als Eigenthümer der Oper: Semiramide.) | 4 | — |

## Orchester- und Violin-Musik.

### Musikalisches Archiv,

enthaltend klassische Instrumental-Compositionen von verschiedenen Meistern, in Partitur, zum besondern Gebrauch für jene, die sich der Tonsetzkunst widmen.

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| No. 1. *Sechter*, *S.* Variationen über das englische Volkslied: God save the King, für 2 Violinen, Viola und Violoncell. 41tes Werk . . | — | 30 |
| No. 2. *Kirnberger*, Joh. Ph., 3 Sonaten für 2 Violinen und Bass . . . . . . . . . . . . | — | 45 |
| No. 3. *Sechter*, S. Einheit und Mannigfaltigkeit des Contrapuncts und des Canons in 81 Sätzen dargestellt, 3, 4 und 5stimmig, und dem Hochwürdigen Herrn Abbé *Maximilian Stadler* zu seinem 81sten Geburtstage im Gefühle der innigsten Dankbarkeit und Verehrung gewidmet vom Verfasser, 46tes Werk . . . . . . . . . . . | 1 | — |
| No. 4. *Beethoven*, L. v., Rondino für achtstimmige Harmonie. (Nachgelassenes Werk nach dem Original-Manuscripte.) . . . . . . . . . . . . | — | 30 |

(wird fortgesetzt).

***Neues periodisches Werk unter dem Titel:***

Recueil des Ouvertures favorites, arrangées pour deux Violons, Alto et Violoncello par *Jos. de Blumenthal.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| No. 1. *Auber*, D. F. E. Ouverture zur Oper: Die Stumme von Portici (La Muette de Portici) | 1 | — |

| | fl. | kr |
|---|---|---|
| No. 2. *Auber*, *D. F. E.*, Ouverture zur Oper: Das Pilgerhaus. (Fiorella) . . . . . . . . . . | 1 | — |
| No. 3. — — Ouverture zur Oper: Maurer und Schlosser (Le Maçon) . . . . . . . . . | 1 | — |

(Wird fortgesetzt.)

| | fl. | kr |
|---|---|---|
| *Auber*, D. F. E. Die Stumme von Portici. Oper für Violine und Pianoforte, concertant gesetzt von A. Diabelli (complett) . . . . . . . . | 4 | — |
| — — detto für 2 Violinen, gesetzt v. detto (compl.) | 2 | 15 |
| *Kunerth*, J. L., Première Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte deux, Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timpales, dediée à Son Altesse Impériale et Eminentissime Monsigneur *L'Archidus Rodolphe* Cardinal, prètre de l'eglise romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc. . . . . . | 5 | — |

## Für die Flöte.

| | fl. | kr |
|---|---|---|
| *Auber*, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, für Flöte und Pianoforte gesetzt von A. Diabelli (complett) . . . . . . . . . . . . . | 4 | — |
| *Fahrbach*, Jos. Theoretisch-practische Flötentriller-Schule zum Selbstunterrichte, alle nur möglich vorkommenden Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen. 3tes Werk . . . . . . . . . . | 1 | 15 |
| — — Introduction und Variationen über Schubert's Trauer-Walzer. Für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. 5tes Werk . . . . | 1 | — |
| *Rossini*, G. Semiramide. Oper für eine Flöte, gesetzt von A. Diabelli. 1ste Abtheilung (der musikalische Gesellschafter) 49stes Heft . . . . | 1 | — |
| — — detto für detto 2te Abtheilung (der musikalische Gesellschafter) 50stes Heft . . . . . . . | 1 | — |

(Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp., als Eigenthümer dieser Oper).

## Für den Csakan.

| | fl. | kr |
|---|---|---|
| *Krähmer*, E. Neueste theoretisch-praktische Csakan-Schule, nebst 40 fortschreitenden Uebungsstücken, und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Csakan. Erstes Werk. Zweite neu bearbeitete und durchaus vermehrte Ausgabe . | 1 | 30 |
| — — Tonleiter und Triller-Tabelle für den einfachen und complicirten Csakan . . . . . . | — | 20 |
| — — Zweite Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke für 2 Csakan, 25stes Werk . . | 1 | 15 |
| — — Fünf Märsche für Csakan und Pianoforte, 26tes Werk . . . . . . . . . . . . . . . | 1 | — |

## Für die Guitarre.

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Auber*, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, gesetzt für eine Guitarre, mit Hinweglassung der Worte; von A. Diabelli (Apollo an der Damentoilette. Nro. 11) . . . . . . . . . . | — | 45 |
| *Wanczuna*, Jos. Sei Variazioni facili per Chitara, sopra l'aria favorita: (oh! cara memoria) Op. 5 . . . . . . . | — | 30 |

### Ferner sind erschienen;

| | | |
|---|---|---|
| *Haydn*, Jos. Portrait . . . . . . . . . . . . | 1 | — |
| Dessen Grabmahl in dem Kirchhofe der Wiener-Vorstadt Gumpendorf . . . . . . . . . . . | — | 30 |
| *Haydn*, Mich. Portrait . . . . . . . . . . . | 1 | — |
| Dessen Denkmahl in der St. Peters-Kirche zu Salzburg . . . . . . . . . . . . . . . . . | — | 30 |
| Ansicht des Hauses in Rohrau in Unterösterreich an der ungarischen Grenze, in welchem Jos. Haydn im Jahre 1732 den 1sten April, und Michael Haydn im Jahre 1737 den 14ten September geboren worden sind . . . . . . . . . | — | 30 |

(Eigenthum der Verleger.)

---

# Neue Musikalien,

welche bei

## *Carl Gustav Förster in Breslau*

erschienen sind.

| | gGr. |
|---|---|
| *Auber*, D. F. E. Ouverture aus der Oper „die Stumme von Portici" für 2 Violinen, Viola und Violoncell eingerichtet . . . . . . . . . . . . . . . | 16 |
| Dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell . | 16 |
| Dieselbe für Pianoforte auf 4 Hände . . . . . . | 14 |
| *Brechtholunderbourg*, Marche favorite du General Comte de Diebitsch-Sabalkansky, pour Pianof. . . . . . | 4 |
| La même à 4 Mains . . . . . . . . . . . . | 8 |
| — — Rondeau bourlesque du Baron de Queluz, pour Pianof. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 8 |
| Breslauer Lieblings-Tänze, auf allen Börsen und Gesellschaftsbällen aufgeführt, für das Pianof. eingerichtet . . . . . . . . . . . . . . . . . | 16 |
| Dieselben für eine Violine eingerichtet . . . . . | 6 |
| *Fuhrmann*, Contretanz nach Melodien aus der Oper „die Stumme von Portici" für Pianof. eingerichtet . | 6 |
| *Geede*, E., 6 Danses p. le Pianof. oe. 4 . . . . . . | 6 |
| *Gernbein*, R., „Der süsse Herr" mit Pianof. oder Guitarre-Begleitung . . . . . . . . . . . . . . | 3 |
| — — „Dahin!" Lied mit Guitarre-Begleitung . . . | 2 |
| — — beliebtes Schweizer-Liedchen mit Guitarre Begleitung . . . . . . . . . . . . . . . | 2 |

gGr.

*Gernbein*, R., „Ländliche Liebe“ drei heitre Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre, op. 70 . 6
— — Ständchen, mit Pianof. und Guitarre-Begl. . 2
— — Italienische Favorit-Canzonetten mit Pianof. und Guitarre-Begleitung. 1s Heft Nro. 1 und 2 von Sandrini . . . . . . . . . . . . . . . 6
2s Heft Nro. 3 und 4 von Crescentini . . . . . 6
*Hesse*, A., Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere für solche, die sich in Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. 2 Bändchen, jedes . 16
— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal . 10
— — Leichtes Präludium für die Orgel . . . . . 4
— — Choral „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“ für die Orgel bearbeitet . . . . . . . . . 6
— — Präludium für die Orgel . . . . . . . . . 6
— — Erste grosse Symphonie für Orchester. 2 Thlr. 10
— — Fantasie für die Orgel . . . . . . . . . . 8
— — Rondeau mignon p. Pianof. à 4 Mains . . . . 12
— — Sehnsucht nach dem Grabe. Mit Pianof.-Begl. 2
— — Ein Walzer für Pianof. . . . . . . . . . 2
*Köhler*, E., Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für das Pianof. auf 4 Hände . . 14
— — Fantasie enforme d'un Potpourri d'après de Melodies de l'Opera „La Muette de Portici“ à 4 Mains . . . . . . . . . . . . . . . . . . 14
— — Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium „Der Tod Jesu von Grene“ bestehend in 2 Präludien. Nro. 1. Präludium und Ausführung des Chorals, (Cantus firmus in Discant und Tenor) in den 1sten Theil. Nro. 2. Präludium (in den 2ten Theil) nebst dem Choral. Für die Orgel bearbeitet . . . 6
*Michaelis*, F. A., Der kleine Violinspieler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s Heft . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 6
— — der Lehrer und sein Schüler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen. Op. 16. 1s Heft . . . . . . . . . . . . . . . . . 8
— — Polonaise für das Pianof. . . . . . . . . . 4
*Panofka*, H., Variations brill. p. Violon principal avec accomp. d'Orchester . . . . . . . . . . . . . . 20
— — — — — avec Pianof. . . . . . . . 8
*Reissiger*, C. G., Rondeau brillant p. Pianof. oe. 59. . 10

---

# *Neue Verlagswerke*

von

## *N. Simrock in Bonn.*

So eben erschienen:

*Ferd. Ries*, Ouverture zu Don Carlos, für das grosse Orchester à 9 francs.
— — — — für 4 Hände à 3 francs.

Unter der Presse sind:
*Beethoven*, Fidelio, Oper in 3 Acten, für 4 Hände eingerichtet.
— — — für Pianoforte und Flöte (oder Violine.)
NB. Von beiden Letzteren ist der erste Akt bereits fertig und das Ganze binnen vier Wochen.

Thielmann's
***Fest der Gesellen,***
Vaudeville, 24 kr.
(Seitenstück zum Fest der Handwerker.)
***Der Graf wider Willen,***
Lustspiel in einem Akt, 24 kr.
von Ebendemselben.
***Die Gesandtschaft,***
Posse in einem Akt, 24 kr.
von Ebendemselben.

Obige Werke sind in der *Sim. Müller*'schen Buchhandlung in Mainz erschienen u. zu beigesetzten Preisen zu erhalten:

**Messe**
für
**Sopran, Alt, Tenor und Bass,**
mit obligater Orgelbegleitung;
componirt und
*Seiner Bischöflichen Gnaden,*
dem Hochwürdigsten Herrn
***Joseph von Hommer,***
Doctor der Theologie,
Bischof von Trier,
Ritter des rothen Adlerordens
und
Commandeur des Belgischen Löwenordens etc., etc.,
Hochachtungsvoll zugeeignet
von
**Ch. H. Rinck,**
*Grossherzogl. Hess. Hoforganist und Kammermusikus*
Op. 91.

Dieses schöne Werk ist gegenwärtig unter der Presse und wir empfehlen diese Ausgabe sowohl in Partitur als in einzeln gestochenen Singstimmen.

Mainz im August 1830.

*B. Schott's Söhne.*

*Die Partitur nebst Text*
zu dem Vaudeville:
## Das Fest der Gesellen,
von
*Thielmann,*
welches allen Bühnen-Directionen mit Erfolg empfohlen werden kann, (von einem anerkannten Tonsetzer mit vielem Glück componirt) ist bey unterzeichneter Musikhandlung um den Preis von 9 fl. rheinisch oder 5 Thlr. sächsisch zu haben.

*B. Schott's Söhne in Mainz.*

---

# *Fra Diavolo,*
oder
## Das Gasthaus in Terracina.
Oper in 3 Acten,
Musik von
**D. F. E. Auber.**
*Paroles françaises de Mr. Scribe,*
Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber,* welche in *Paris,* auf dem Theater der *Opéra comique,* mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, ist, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum,*

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,
im Clavier-Auszug, und
in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten vor Kurzem erschienen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen

beachtend, veranstalteten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche verfertigt, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur, wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen, wird sich durch genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, empfehlen.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

*B. Schott's Söhne,*
Grossherzogliche Hofmusikhandlung
in Mainz.

# *Fra Diavolo*

## Auszüge und Arrangements.

Von der neuen beliebten Oper *Fra Diavolo* von *Auber* sind folgende Auszüge und Arangements in unserm Verlag erschienen, oder dermalen unter der Presse.

| | | fl. | kr. |
|---|---|---|---|
| **Der vollständige Clavier-Auszug** mit französischem und deutschem Text . . | | 14 | — |
| **Einzelne Gesänge** daraus mit Clavier-Begleitung: | | | |
| No. 1. | Introduction Choeur: En bons militaires (Römische Soldaten) . . . . . . | — | 48 |
| – 2. | Duettino: Je voulais bien (Ich möchte gern) . . . . . . . . . | — | 32 |
| – 3. | Quintetto: Un Landau qui s'arrête (Seht ein Wagen hält still) . . . . . . | 1 | 24 |
| – 4. | Romance favorite: Voyez sur cette roche (Er blickt auf Felseshöhen) . . . | — | 12 |
| – 5. | Terzetto: Qui je vais commander le punch (Sogleich wird man den Punsch) . . | 1 | 12 |
| – 6. | Finale: Ecoutez (Höret doch) . . . | 2 | 32 |
| – 7. | Recit. et Romance: Ne craignez rien Milord (Nur unbesorgt Milord) . . . | — | 16 |
| – 8. | Trio: Allons ma Femme allons dormir (Liebe Frau lass uns schlafen gehn) . | — | 48 |
| – 9. | Barcarole: Agnés la jouvencelle (Dorina jene Kleine) . . . . . . . . | — | 24 |
| – 10. | Air et Scene: Oui c'est demain (Ja schon Morgen). . . . . . . . . | 1 | 24 |
| – 11. | Finale: N'etait il pas prudent (Wars nicht gut hier zu sehen) . . . . . . | 1 | 52 |
| – 12. | Air: Jai revu nos amis (Meine Freunde sind hier) . . . . . . . . . | — | 48 |
| – 13. | Choeur: C'est grande Fête (Tanzet dem Frühling) . . . . . . . . . | 1 | 4 |
| – 14. | Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören) . . . . . . | — | 24 |
| – 15. | Finale: Allons mon Capitaine (Nur fort zu neuem Streite) . . . . . . | 2 | 8 |
| **Einzelne Gesänge** mit Begleitung der Guitarre: | | | |
| Nr. 96. | Romance: Tu veux en vain me rendre l'esperence (Kein Trost erblüht dem Treusten aller Herzen) . . . . . . | — | 8 |
| – 97. | Complets: Je voulais bien (Ich mögte gern) | — | 12 |
| – 98. | Ronde: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felseshöhen) . . . . . . . | — | 12 |
| – 99. | Barcarole: Le Gondolier fidèle (Der Gondolier auf leichtem Boot) . . . . | — | 8 |
| – 100. | Cavatine: Quel bonheur (Welches Glück) | — | 8 |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| - 101. Barcarole: Agnes la jouvencelle (Dorina jene kleine) . . . . . . . . . | — | 8 |
| - 102. Couplets: Oui c'est demain (Ja schon morgen) . . . . . . . . . . | — | 12 |
| - 103. Priere a 4 voix: O sainte vierge de rameaux (Du heil'ge wirst uns gnädig sein) | — | 12 |
| - 104. Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören) . . . . . . | — | 8 |
| Ouverture pour Piano seul arr. par Ch. Rummel . . . . . . . . . . . | — | 40 |
| — — à 4 mains pour le Piano . . . | 1 | — |
| Ouverture à grand Orchestre . . . . | 5 | — |
| Ouverture arr. pour musique militaire par J. Küffner . . . . . . . . . . . | 4 | 30 |
| Ouverture arr. pr. 2 Violons par Gasse . . | | |
| Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque . . . . . . . . . | | |
| Ouverture arr. pr. 2 Flûtes par Walkiers . | — | 48 |
| Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque . . . . . . . . | | |
| Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Basse par J. Küffner . . | — | — |
| Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. Flûte, Violon, Alto et Basse par J. Küffner . . | — | — |
| *Adam*, Melange pr. Piano . . . . . . | 1 | — |
| *Vollweiler*, Ch. 12 pieçes arr. d'une maniere facile pour le Piano . . . . . . | 1 | — |
| — — Intr. et Variat. pour le Piano sur la Ronde fav. . . . . . . . . . . | 1 | — |
| — — Gr. Walse en forme de Rondeau sur des motifs les plus favoris à 4 mains pour le Piano . . . . . . . . . . | 1 | — |
| — — Galoppe fav. pour. le Piano Nro. 353. | — | 8 |
| *H. Karr*, Fantaisie pour le Piano sur la Ronde. Op. 233 . . . . . . . . | 1 | — |
| *C. Czerny*, Variat. brill. sur 2 motifs, pour Piano seul . . . . . . . . . . | 1 | 36 |
| — — même var. avec acc. de Quatuor . . | 2 | 42 |
| — — même var. avec acc. de grand Orchestre | 3 | 36 |
| — — Ouvert. et Airs de l'opéra complette arr. pr. Ch. Rummel . . . . . . . | — | — |
| *Tolbecque*, J. B., 3 Quadrilles de Contredanses pour le Piano . . . . . . . | 1 | 24 |
| — — mêmes Contredanses pour 2 Violons, Alto, Basse, Flûte ou Flag. ad lib. . . | 1 | 36 |

sendung derselben ist der unterzeichneten eigenen

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

aufgetragen.

*Das Abonnement* gilt *jederzeit für einen ganzen*

## *Jahrgang*

*von Neujahr zu Neujahr*, also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementspreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

*Expedition der Zeitschrift Cäcilia*
*in Mainz*

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction dieselbe bleibt* wie bisher, und überhaupt ist *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

**Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, einzeln à 2 fl. 24 kr. pr. Band erhalten.**

Mainz den 2. Juli 1830.

*Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.*

---

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche das Abonnement für den künftigen Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 2. Juli 1829.

*B. Schotts Söhne.*

---

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE

für die

*Neuen Abonnenten*

der

*Zeitschrift für die musikalische Welt:*

**Caecilia.**

Mainz, den 2. Juli 1830.

Die hohe Achtung und ganz auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden, reell gehaltvollen

*zwölf Bände*

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir

uns erbieten, auch den Abonnenten des dreizehnten Bandes die zwölf vorhergehenden *zusammen* zu

12 Rthlr. = 21 fl. 36 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, zusammen

17 Rthl. 16 ggr. = 31 fl. 48 kr.

kosten, und *einzelne Bände*

à 2 fl. 24 kr.

erlassen werden können.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

*Die Expedition der Zeitschrift Caecilia.*
Schott.

---

## Die Honorare
### *der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia* betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

*B. Schotts Söhne,*
Groszherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

## Beurtheilungen in der Caecilia betreffend.

An die Herren
## *Autoren und Verleger.*

*Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem*

*ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben.* *)

*Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.* *)

---

*) *So sind, (um nur einige Beispiele anzuführen,) über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277; — u. s. w.*

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die*

uns erbieten, auch den Abonnenten des dreizehnten Bandes die zwölf vorhergehenden *zusammen* zu

12 Rthlr. = 21 fl. 36 kr. Rheinisch

zu erlassen, indess sie sonst, in dem schon ausserordentlich wohlfeilen Ladenpreise, zusammen

17 Rthl. 16 ggr. = 31 fl. 48 kr.

kosten, und *einzelne Bände*

à 2 fl. 24 kr.

erlassen werden können.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

*Die Expedition der Zeitschrift Caecilia.*
Schott.

---

# Die Honorare

## *der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia*

**betreffend.**

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt hatten.

*B. Schotts Söhne,*
Groszherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

---

# Beurtheilungen
## in der Caecilia
betreffend.

---

An die Herren
## *Autoren und Verleger.*

---

*Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem*

*ursprünglich angekündeten Plane gemäss, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften bisher gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen geliefert, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben.* *)

*Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.* *)

---

*) *So sind, (um nur einige Beispiele anzuführen,) über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei, zum Theil sehr divergirende, Recensionen von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Ries'sche Pianofortecomposition zwei Recensionen, von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Prof. Dr. Deycks, im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa drei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, im IX. Bd., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genannten Herren, VIII. Bd., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X., S. 225; XI., S. 277; — u. s. w.*

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die*

*Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von einigen Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maassregel haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt; welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.*

*Wir glauben auf diesen Umstand die Herren Autoren und Verleger aufmerksam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt erwartet werden.*

*Die Expedition der Caecilia.*
Schott.

---

# Neue Musikalien,

verlegt bey

## *Artaria et Comp. in Wien,*

zu haben bey

***B. Schott's Söhnen in Mainz.***

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Rossini*, Guglielmo Tell, Opera in quattro Atti ridotta per Pianoforte con Canto (mit Italienischem Text) . . . . . . . . . . . | 18 | — |
| *Mayseder*, Bouquet musical, composé des plus beaux morceaux de l'opéra Guillaume Tell de *J. Rossini*, pr. Violon et Pianoforte concertant, op. 48. | 1 | 48 |

---

*Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Mayseder*, Variations, précédées d'une introduction sur un thème de Mercandante, pour le Violon, av. acc. d'Orchestre, op. 44 . . . . . . . | 3 | — |
| — — mêmes Variat. avec acc. de Quatuor . . | 1 | 48 |
| — — — — avec acc. de Pianoforte . . | 1 | 12 |
| — — grand Rondeau concertant, pour Pianoforte et Violon, op. 46 . . . . . . . . . | 1 | 54 |

---

# Messe

für

## Sopran, Alt, Tenor und Bass,

mit obligater Orgelbegleitung;

componirt und

*Seiner Bischöflichen Gnaden,*

dem Hochwürdigsten Herrn

## *Joseph von Hommer,*

Doctor der Theologie,
Bischof von Trier,
Ritter des rothen Adlerordens
und
Commandeur des Belgischen Löwenordens etc., etc.,

Hochachtungsvoll zugeeignet

von

## Ch. H. Rinck,

*Grossherzogl. Hess. Hoforganist und Kammermusikus.*

Op. 91.

Dieses schöne Werk ist nunmehr wirklich erschienen und wir empfehlen diese Ausgabe sowohl in Partitur als in einzeln gestochenen Singstimmen.

Mainz im August 1830.

*B. Schott's Söhne.*

## *Die Partitur nebst Text*

zu dem Vaudeville:

# Das Fest der Gesellen,

von

***Thielmann,***

welches allen Bühnen-Directionen mit Erfolg empfohlen werden kann, (von einem anerkannten Tonsetzer mit vielem Glück componirt) ist bey unterzeichneter Musikhandlung um den Preis von 9 fl. rheinisch oder 5 Thlr. sächsisch zu haben.

*B. Schott's Söhne in Mainz.*

---

## Verlags-Eigenthum,

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen, und welches in kurzem im Druck erscheinen wird.

*Neueste Oper von Scribe und Auber*

# La Bayadere amoureuse

*Opéra en deux Actes*

représenté à Paris pour la première fois sur le théatre de l'académie royale de musique le 13 Octobre 1830.

Davon erscheint, mit einer teutschen Uebersetzung, die vollständige Partitur, Clavierauszug, Textbuch, Orchester-Stimmen, und Zeichnung der Decorationen und Costumes, nebst Scenerie etc.

Alle Bühnen Teutschlands, so wie alle Musik- und Buchhandlungen, sind höflichst eingeladen, uns Ihre Aufträge baldigst zukommen zu lassen, um im Stande zu seyn, jeden Auftrag prompt bedienen zu können.

Mainz den 24. October 1830.

*B. Schott's Söhne.*

# *Fra Diavolo,*

oder

# Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,

Musik von

**D. F. E. Auber.**

*Paroles françaises de Mr. Scribe,*

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, ist, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum*,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,

im Clavier-Auszug, und

in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten vor Kurzem erschienen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalteten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche verfertigt, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur, wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen, wird sich durch genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, empfehlen.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

*B. Schott's Söhne,*
Grossherzogliche Hofmusikhandlung in Mainz.

# Fra Diavolo.

## Auszüge und Arrangements.

Von der neuen beliebten Oper *Fra Diavolo* von *Auber* sind folgende Auszüge und Arangements in unserm Verlag erschienen, oder dermalen unter der Presse.

| | | fl. | kr. |
|---|---|---|---|
| | Der vollständige Clavier-Auszug mit französischem und deutschem Text | 14 | — |
| | Einzelne Gesänge daraus mit Clavier-Begleitung: | | |
| No. 1. | Introduction Choeur: En bons militaires (Römische Soldaten) | — | 48 |
| — 2. | Duettino: Je voulais bien (Ich möchte gern) | — | 32 |
| — 3. | Quintetto: Un Landau qui s'arrête (Seht ein Wagen hält still) | 1 | 24 |
| — 4. | Romance favorite: Voyez sur cette roche (Er blickt auf Felseshöhen) | — | 12 |
| — 5. | Terzetto: Qui je vais commander le punch (Sogleich wird man den Punsch) | 1 | 12 |
| — 6. | Finale: Ecoutez (Höret doch) | 2 | 32 |
| — 7. | Recit. et Romance: Ne craignez rien Milord (Nur unbesorgt Milord) | — | 16 |
| — 8. | Trio: Allons ma Femme allons dormir (Liebe Frau lass uns schlafen gehn) | — | 48 |
| — 9. | Barcarole: Agnés la jouvencelle (Dorina jene Kleine) | — | 24 |
| — 10. | Air et Scene: Oui c'est demain (Ja schon Morgen) | 1 | 24 |
| — 11. | Finale: N'etait il pas prudent (Wars nicht gut hier zu sehen) | 1 | 52 |
| — 12. | Air: Jai revu nos amis (Meine Freunde sind hier) | — | 48 |
| — 13. | Choeur: C'est grande Fête (Tanzet dem Frühling) | 1 | 4 |
| — 14. | Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören) | — | 24 |
| — 15. | Finale: Allons mon Capitaine (Nur fort zu neuem Streite) | 2 | 8 |
| | Einzelne Gesänge mit Begleitung der Guitarre: | | |
| — 96. | Romance: Tu veux en vain me rendre l'esperence (Kein Trost erblüht dem Treusten aller Herzen) | — | 8 |
| — 97. | Complets: Je voulais bien (Ich mögte gern) | — | 12 |
| — 98. | Ronde: Voyez sur cette roche (Erblickt auf Felseshöhen) | — | 12 |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| Nr. 99. Barcarole: Le Gondolier fidèle (Der Gondolier auf leichtem Boot) | — | 8 |
| – 100. Cavatine: Quel bonheur (Welches Glück) | — | 8 |
| – 101. Barcarole: Agnes la jouvencelle (Dorina jene kleine) | — | 8 |
| – 102. Couplets: Oui c'est demain (Ja schon morgen) | — | 12 |
| – 103. Priere a 4 voix: O sainte vierge de rameaux (Du heil'ge wirst uns gnädig sein) | — | 12 |
| – 104. Romance: Pour toujours disait elle (Ewig will ich dir gehören) | — | 8 |
| Ouverture pour Piano seul arr. par Ch. Rummel | — | 40 |
| — — à 4 mains pour le Piano | 1 | — |
| Ouverture à grand Orchestre | 5 | — |
| Ouverture arr. pour musique militaire par J. Küffner | 4 | 30 |
| Ouverture arr. pr. 2 Violons par Gasse | | |
| Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque | | |
| Ouverture arr. pr. 2 Flûtes par Walkiers | — | 48 |
| Airs » » 2 » » » Liv. 1 et 2 chaque | | |
| Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Basse par J. Küffner | — | — |
| Ouverture et Airs arr. en Quatuor pr. Flûte, Violon, Alto et Basse par J. Küffner | — | — |
| *Adam*, Melange pr. Piano | 1 | — |
| *Vollweiler*, Ch. 12 pieces arr. d'une maniere facile pour le Piano | 1 | — |
| — — Intr. et Variat. pour le Piano sur la Ronde fav. | 1 | — |
| — — Gr. Walse en forme de Rondeau sur des motifs les plus favoris à 4 mains pour le Piano | 1 | — |
| — — Galoppe fav. pour. le Piano Nro. 353 | — | 8 |
| *H. Karr*, Fantaisie pour le Piano sur la Ronde. Op. 233 | 1 | — |
| *C. Czerny*, Variat. brill. sur 2 motifs, pour Piano seul | 1 | 36 |
| — — même var. avec acc. de Quatuor | 2 | 42 |
| — — même var. avec acc. de grand Orchestre | 3 | 36 |
| — — Ouvert. et Airs de l'opéra complette arr. pr. Ch. Rummel | — | — |

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Tolbecque*, J. B., 3 Quadrilles de Contredanses pour le Piano . . . . . . | 1 | 24 |
| — — mêmes Contredanses pour 2 Violons, Alto, Basse, Flûte ou Flag. ad lib. . . | 1 | 36 |
| Walse fav. sur de motifs de l'opéra pr. Piano Nro. 347 . . . . . . . . . . . | — | 8 |
| detto detto detto Nro. 348 | — | 8 |

*B. Schott's Söhne in Mainz.*

# *Meisterwerke*

## für Clavier und Violin eingerichtet

von

### *Alexander Brand.*

| | fl. | kr. |
|---|---|---|
| *Beethoven*, Fidelio . . . . . . . . . . | 9 | — |
| — —, Ouvert. und Entractes zum Trauerspiel Egmont | 3 | 12 |
| — —, Sérénade op. 8, mit Violin oder Flöte . . | 2 | — |
| *Mozart*, Don Juan . . . . . . . . . . | 9 | — |
| *Rossini*, Barbier von Sévilla, mit Violin oder Flöte | 7 | 12 |
| — —, Wilhelm Tell . . . . . . . . . | 9 | — |
| *Spohr*, Faust . . . . . . . . . | 8 | — |
| *Weber*, Freyschütz. . . . . . . . . . | 6 | — |
| *Mozart*, Figaro. (NB. erscheint nächstens.) | | |

Die allgemeine Anerkennung, welche das vorzügliche gelungene Arrangement des Hrn. *A. Brand* bisher gefunden hat, wird diese Anzeige jenen Liebhabern willkommen machen, welche die complette Sammlung noch nicht vollständig besitzen, oder doch nach und nach anzuschaffen wünschen. Jede Musikhandlung nimmt Bestellungen darauf an, und wer sich auf die ganze Sammlung subscribirt, geniesst einen verhältnissmässigen Rabat.

Mainz im October 1830.

B. Schotts Söhne
Hofmusikhandlung.

## Verlags-Eigenthum,

**welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen, und welches so eben erschienen ist.**

**Variations charactéristiques**
**pour le Piano-Forte**
**sur la**

***Parisienne,***
***marche nationale,***

**executées au concert donné a l'hôtel de Ville de Paris au profit des Victimes des 27, 28 et 29 Juillet 1830, par**

***Henry Herz.***

**Oeuvre 58.**

*B. Schott's Söhne in Mainz u. Antwerpen.*
*E. Troupenas in Paris.*
*D'Almaine in London.*

---

## Partitur

**von**

**Boïeldieu's Oper:**

## Die Zwei Nächte,

***mit deutschem Text von Ritter,***

**nebst Textbuch,**

***Zeichnungen der Decorationen etc. etc.***

**Bei uns zu haben, ersteres à 30 fl. — Letzteres à 11 fl. —**

*B. Schott's Söhne.*

---

# Allgemeine
# Musiklehre
für
## *Lehrer und Lernende*
von
## *Dr. Gfr. Weber,*

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, etc. etc.;

*dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.*

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht. Um etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in seiner Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Büchleins auf die bündigste Weise zu bezeichnen, setzen wir Dasjenige wörtlich hierher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denenjenigen ist das gegenwärtige Büchlein ge»widmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege »bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was sie also er»lernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu ver»schaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wün»schen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche »Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikali»schen Publikum wollte ich eine, durch Entwickelung aus »den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allge»meinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. »all Desjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne »Unterschied des besondern Faches welchem er sich widmet, »insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, »wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in »keinem Buch, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, son»dern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies »oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakan»schulen u. dgl., zerstreute Fragmente davon, z. B. so Eini»ges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern u. dgl. grössten»theils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt »behandelt.

»Lassen auch gesteigerte Amtsgeschäfte mir nur sehr spär»liche Erholungs- und Nebenstunden zur Fortarbeit an mei»nem grösseren Werk übrig, so glaubte ich doch, durch ge»genwärtiges Schriftchen, welches im Grunde nur theils ei-

»nen Auszug, theils eine berichtigte und erweiterte Ueberar-»beitung der drei Vorcapitel meiner Tonsatzlehre enthält, und »dessen Redaction mir daher fast gar keine Zeit kostete, eins-»weilen wieder Etwas zur Förderung der Kunst und Kunst-»lehre beitragen zu können.

»In ähnlicher Absicht gedenke ich, nun auch bald einen »sehr kurz zusammengedrängten, aber in sich doch ein Gan-»zes bildenden Auszug meiner gesammten Harmonielehre »selbst zu bearbeiten, welcher die bis jetzt, aus ande-»ren Federn (unrechtmässig genug!) erschienenen, »theils unvollständigen, theils misverstan-»denen und eben darum auch den Lesern durchaus kei-»ne richtige und klare Ansicht, sondern überall nur man-»gelhaftes, verworrenes Stückwerk darbietenden Aus-»züge ablösen möge.«

Wir fügen nur hinzu, dass wir als Verleger das Werk mit schönster typographischer Eleganz ausstatten, demohngeachtet aber, durch die Grösse der Auflage, uns in Stand gesetzt sehen werden, den Preis, als Lehrbuch, äusserst billig zu stellen, und bei Abnahme in grossen Partieen, sogar noch mehrere Vortheile zu gewähren. Mainz im Juni 1830.

*B. Schotts Söhne*
Hof-Musikhandlung.

---

# *Iris,*

herausgegeben
von
**L. Rellstab.**

Diese musicalische Wochenschrift erscheint unausgesetzt auch im nächsten Jahre zu dem Preis von 1 1/2 Thaler für 52 Wochennummern, wofür sie durch alle Buchhandlungen zu erhalten seyn wird. Journalzirkel und Musikliebhaber werden ersucht, ihre Bestellungen zeitig einzureichen.

Berlin im October 1830.

*T. Trautwein.*

*Intelligenzblatt*
zur
CAECILIA.
1 8 3 0.
Nr. 51.

# Eröffnung einer *Musikalien - Handlung* in DARMSTADT von *Wilhelm Eduard Alisky.*

Der Genannte giebt sich die Ehre, durch gegenwärtige Anzeige zur Kenntnis des musikalischen Publicums zu bringen, dass er seit Kurzem eine Musikalienhandlung in der Residenz des Grossherzogs von Hessen eröffnet hat.

Verbindungen mit mehren Musikhandlungen in und ausser Deutschland setzen ihn in den Stand, alle vorhandenen Werke der musikalischen Literatur möglichst schnell zu besorgen, und somit jeden Anfoderungen der Musiker und Musikfreunde zu genügen. Sein eifrigstes Bestreben wird jederzeit dahin gehen, den ertheilten Aufträgen mit aller Sorgfalt nachzukommen, und glaubt sich daher im Voraus der Zufriedenheit seiner Geschäftsfreunde schmeicheln zu dürfen.

Die Herren Musikverleger ersucht derselbe höflichst, ihm ihre Verlagswerke in Commission oder Tausch zu geben, und wird er sich angelegen sein lassen, für deren reichlichen Absatz nach Kräften sich zu verwenden.

Jungen Componisten erbietet er sich, durch Publizirung ihrer Werke, einen wesentlichen Dienst zu leisten, und ihnen so die Künslerbahn zu er-

öffnen, ersucht sie daher um gefällige portofreie Einsendung ihrer Manuscripte. „Das Gute nach allen Kräften zu fördern“ soll und wird sein stetes Streben sein.


## *Neue Werke*
über
# Französische Volksgesänge,
*bei B. Schott's Söhnen*
erschienen
und in allen Musikhandlungen zu haben.

### *Für Piano-Forte.* fl. kr.

La Parisienne, marche nationale, arr. en pas redoublé par *F. Berr* . . . . . . . . . . . . . — 16
La Marseillaise, marche nationale, arr. pr. *J. Küffner* — 8
*H. Herz*, Variations caractéristiques sur la Parisienne, marche nationale, exécutées au Concert donné à Paris à l'hôtel de Ville, au profit des Victimes du 27, 28, 29 Juillet 1830, op. 58 . . 1 36
*J. Küffner*, gr. Walse, arr. sur 2 airs nationaux français, la Marseillaise, et la Parisienne. (No. 7.) — 16
*F. Ries*, 14me Fantaisie sur la Parisienne, op. 163. 1 24
*Baudouin*, La Marseillaise, Contredanse nationale, (No. 374.) . . . . . . . . . . . . . — 8
*Adam*, Melange sur des aris nationaux francais, op. 54 1 —
*E. Savart*, Le Triomfe nationale des journées du 27, 28 et 29 Juillet, op. 8 . . . . . . . . 1 —
— — 6 Variations faciles sur la Parisienne, op. 10 — 48
La Marseillaise, marche nationale, arr. à 4 mains . — 16
*C. Vollweiler*, Variations brillantes, sur la Marseillaise . . . . . . . . . . . . . . . . . 1 —

### *Für Orchester.*

*J. Küffner*, grande Walse sur 2 airs nationaux français, La Marseillaise, et la Parisienne, pr. 2 Vlons, Piccolo, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Trombone, Basse et Timbales, (No. 11.) . . . . . . . . . . . . . — 36

### *Für Gesang mit Piano- oder Guitarre-Begleitung.*

La Parisienne, marche nationale, paroles de Casimir Delavigne, (deutsche Uebersetzung von *Th. von Haupt.*) Ausw. No. 282. . . . . . . . . — 24
La Marseillaise, chant nationale „Alons enfans de la patrie! Auf zum Kampfe, Frankreichs Söhne! (Ausw. No. 283.) . . . . . . . . . . — 16

**Chant patriotique**, „Veillons au salut de l'empire" Lasst stets uns das Vaterland schirmen. (Ausw. No. 284.) . . . . . . . . . . . . . . . — 16

**Souvenirs militaires** „Te souviens tu" Denkst du daran, übersetzt von *Th. v. Haupt*. (Ausw. No. 285.) . . . . . . . . . . . . . . . . — 16

## *Für die Guitarre.*

*F. Carulli*, La Marseillaise, variée, avec Introduction, op. 330. . . . . . . . . . . . . . — 40

— — La Parisienne, marche nationale variée, avec Introduction et Finale, op. 332. . . . . . . . — 40

## *Für Guitarre, Flöte oder Violin.*

*J. Küffner*, 20me Potpourri, sur des airs nationaux Français, op. 226. . . . . . . . . . . . . — 48

Mainz im November 1830.

*B. Schott's Söhne.*

---

## *A. Lubers*
## Versuch
### einer gründlichen und fasslichen Anleitung
über die
# Regeln der Tonsetzkunst.
### In zwei Theilen.
### 1r Theil. 4. 1 Thlr. 8 gr.

Dieses Werk ist bei *J. Hoelscher* in Coblenz erschienen, und an alle Buchhandlungen versandt.

Diese neue Lehrmethode, worin Alles in möglicher Kürze, und doch ausführlich, und für jeden verständlich und fasslich, dargestellt wird, ist zunächst bestimmt für Schüler, sodann auch für Lehrer zum Gebrauche beim Unterricht.

Da bisher noch keine Abhandlung über diesen Gegenstand erschienen ist, die für den Anfänger nicht abschreckend, sondern leicht, fasslich und belehrend wäre, so dürfte gegenwärtige Anleitung, da sie auf einem ganz leichten Wege zu einer Kenntniss verhilft, die jedem Musiker zu seiner Vervollkommnung höchst wichtig seyn muss, nicht genug zu empfehlen seyn.

---

## *Gfr. Weber's Theorie,*

erste Lieferung, enthaltend die ersten 19 Bogen, wird in einigen Tagen versendot.

*B. Schott's Söhne.*

Sehr empfehlungswerthe

## *Musicalische Werke*

für

# Pianofortespieler

*zur gesellschaftlichen Unterhaltung und zur Würdigung solcher gediegenen Tonstücke im Kreise wahrer Verehrer dieser verblichenen Meister.*

*L. van Beethoven* 1te Sinfonie in C, opus 21.
— — 2 — — D, — 36.
— — 4 — — B, — 60.
— — 5 — — c-moll — 67.
— — 6 Pastoral-Symphonie in F, op. 68.
*W. A. Mozart*, Sinfonie in D. Nr. 1.
— — — — g-moll — 2.
— — — — C — 3.
— — — — C — 4.
— — — — D — 5.
— — — — Es — 9.
— — grand Concerto in d-moll No. 1.
— — — — — c-moll — 2.
— — — — — Es — 3.
*And. Romberg*, Sinfonie — D — 1.

Sämtliche Werke sind für Piano solo, oder mit Begleitung der Flöte, Violin und Violoncell, von Herrn Kapellmeister *J. N. Hummel* eingerichtet.

Diese Werke sind in einem Zeitraume von einigen Jahren erschienen und die Ausgabe derselben wird fortgesetzt. Durch die sorgfältige Bearbeitung des so hochgeehrten Tonsetzers, Hrn. Kapellmeisters *Hummel*, hat sich diese Ausgabe in einen hohen Kredit gesetzt, und es ist nicht zu zweifeln, dass diese Werke, je bekannter sie werden, desto mehr Eingang auch in jeder musikalischen Gesellschaft finden werden.

Jene, welche die ganze Sammlung zusammen kaufen, geniessen einen verhältnissmässigen Rabatt.

Jede Buch- und Musikhandlung unterzieht sich der Besorgung der bereits oben angezeigten und auch jener Werke, welche zu dieser Sammlung späterhin erscheinen werden.

Mainz im November 1830.

*B. Schott's Söhne.*

*Intelligenzblatt*
zur
CAECILIA.
1831.
Nr. 51.

# Eröffnung einer *Musikalien - Handlung* in DARMSTADT von *Wilhelm Eduard Alisky.*

Der Genannte giebt sich die Ehre, durch gegenwärtige Anzeige zur Kenntnis des musikalischen Publicums zu bringen, dass er seit Kurzem eine Musikalienhandlung in der Residenz des Grossherzogs von Hessen eröffnet hat.

Verbindungen mit mehren Musikhandlungen in und ausser Deutschland setzen ihn in den Stand, alle vorhandenen Werke der musikalischen Literatur möglichst schnell zu besorgen, und somit jeden Anfoderungen der Musiker und Musikfreunde zu genügen. Sein eifrigstes Bestreben wird jederzeit dahin gehen, den ertheilten Aufträgen mit aller Sorgfalt nachzukommen, und glaubt sich daher im Voraus der Zufriedenheit seiner Geschäftsfreunde schmeicheln zu dürfen.

Die Herren Musikverleger ersucht derselbe höflichst, ihm ihre Verlagswerke in Commission oder Tausch zu geben, und wird er sich angelegen sein lassen, für deren reichlichen Absatz nach Kräften sich zu verwenden.

Jungen Componisten erbietet er sich, durch Publizirung ihrer Werke, einen wesentlichen Dienst

zu leisten, und ihnen so die Künslerbahn zu eröffnen, ersucht sie daher um gefällige portofreie Einsendung ihrer Manuscripte. „Das Gute nach allen Kräften zu fördern" soll und wird sein stetes Streben sein.

---

## Verlags-Eigenthum,

welches der unterzeichnete Verleger von nachbenannten Werken besitzt, die in der Kürze im Musikhandel erscheinen werden.

### Variations

sur la chanson nationale autrichienne:

***Gott erhalte Franz den Kaiser***

*de J. Haydn*

pour le Piano-Forte seul,
ou avec accompagnement d'Orchestre, ou de Quatuor,
composées et dediées tres respectueusement
à Son Altesse Royale

**Guillelmine Louise,**

*Grand-Duchesse de Hesse*

par

*Leopoldine Plahetka.*

Oeuvre 28.

---

### Second grand Trio brillant

pour
le Piano-Forte, Violon et Violoncelle,
composé et dedié
*à Mademoiselle*

***Josephine Berlinghoff,***

*maîtresse de Musique de S. A. Madame la Princesse Marie de Hesse Darmstadt.*

par

***Antoine Bohrer.***

Oeuvre 47.

---

**Capriccio et Polonaise**
**pour le Piano-Forte**
**composée et dediée**
***à Mademoiselle la Baronne***
## *Laura d'Uckermann*
**par**
***C. G. Hoepfner.***
**Oeuvre 3.**

**Darmstadt, den 23. Febr. 1831.**

***W. E. Alisky.***

---

# *Neue Musicalien*
**bei**
## bei N. Simrock in Bonn.

| Autoren | op. | | Preis frs. cs. |
|---|---|---|---|
| *Bochsa* | | Methode pour la Harpe . . | 9 — |
| *Cramer* | liv. 1 | Etudes en 84 Exercices. Edition nouvelle et très correcte . . . | 6 — |
| — | liv. 2 | Etudes en 84 Exercices . . . (neue und wolfeile Ausgabe, von *Cramer* selbst berichtigter Fingersatz, mit Tempo-Angabe nach *Mälzels* Metronom.) | 6 — |
| *Dotzauer, J. J.* | 116 | 6 Exercices p. Violoncelle seul, 4me partie des Etudes . . . . | 2 — |
| *Hiller, F.* | 4 | liv. 1. 3 Caprices ou Etudes caractéristiques p. le Pianoforte . . . | 5 — |
| — | 4 | liv. 2. 3 Caprices ou Etudes caractéristiques p. le Pianoforte . . . | 5 — |
| *Sor, Ferd.* | | Methode pour la Guitarre Thl. 5 1/3. | 20 |
| *Bellini* | | Ouverture à gd. Orchestre de l'opéra: Il Pirato . . . | 7 — |
| *Cherubini* | | Ouverture à gd. Orchestre de l'opéra Medea 2te Auflage . . | 6 — |
| *Ries, Ferd.* | 94 | Ouverture à gd. Orchestre zum Trauerspiel Don Carlos . . | 9 — |
| — | | Ouverture à gd. Orchestre zur Braut von Messina . . . | |
| *Decortis, L.* | 12 | Polonaise p. le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (2 Flûtes et 2 Cors. ad libitum) . | 4 — |
| *Fränzl, F.* | | Variations et Rondo p. Violon av. accomp. de l'orch. tiré de l'op. 13 . | 7 — |
| *Kummer, G.* | 61 | Introduction et Allegro p. flûte prime av. Orchestre . . . . . | 5 — |

| Autoren | op. | | frs. | cs. |
|---|---|---|---|---|
| *Beethoven* | liv. 1 | Fidelio opéra arrange en Quintuors p. 2 Viol. 2 Alto et Basse | 12 | — |
| — | liv. 2 | Fidelio opéra arrang. en Quintuors p. 2 Viol. | 12 | — |
| — | | Fidelio opéra arrang. en Quatuors p. 2 Viol. Alto et Basse | 10 | — |
| | | ou Flûte, Violon, Alto et Basse | 10 | — |
| *Kummer, G.* | 54 | Quatuor p. Flûte, Violon, Alto et Basse in G | 5 | — |
| — | 58 | Trio p. 3 Flûtes in D | 3 | — |
| — | 59 | — p. — in A | 3 | — |
| *Köhler, M. J.* | 6 | 3 Duos concertans p. Alto et Violoncelle | 8 | — |
| *Köhler, H.* | | Concertino brillant et trés facile p. Pfte., avec accomp. de 2 Flûtes, 2 Violons, Alto et Basse (2 Cors. ad libit.) | 5 | — |
| *Santheuvel* | 2 | Fantaisie p. le Pfte. av. accomp. de 2 Viol., Alto et Vlle. (Tambour. et Triangle ad lib.) | 5 | — |
| — | 1 | Fantaisie et Variat. p. Pforte av. accomp. de 2 Viol., Alto et Basse | 6 | — |
| *Hiller, F.* | 3 | Second Quatuor p. le Pianoforte av. Violon, Alto et Basse | 8 | — |
| *Beethoven* | | Fidelio oper arrang. für Pforte mit Violine oder Flöte | 15 | — |
| *Seiffert, S.* | | Sonate p. le Pianoforte av. Violon obligé | 6 | — |
| *Dotzauer* et son fils. | | Variations brillantes p. Pforte. et Vlle. sur le thème de Himmel: An Alexis send' | 4 | — |
| *Kummer, G.* | 54 | Gde. Sonate p. Pforte. et Flûte, arrang. d'apres le Quat. op. 54 | 4 | — |
| — | 57 | Divertissement conç. et facile p. Pforte. et flûte, sur des Airs de l'opéra: Fiorella | 2 | — |
| *Blumröder* | | Sonate Facile p. Harpe a Pédale av. Violon obligé | 2 | 50 |
| *Beethoven* | 87 | Trio arrangé à 4 mains | 2 | 50 |
| *Haydn* | | Schöpfung arrang. für 4 Hände | 12 | — |
| *Auber* | | Ouverture de l'opéra: la muette arr. à 4 mains | 2 | — |
| — | | Ouverture de l'opéra: la fiencée arr. à 4 mains | 2 | 50 |
| *Boieldieu* | | Ouverture de l'opéra: deux nuits ar. à 4 mains | 2 | — |
| *Cherubini* | | Ouverture de l'opera: deux journées arr. à 4 mains | 2 | — |
| *Eberwein* | | Ouverture de l'opera: Pietro et Elvire arr. à 4 mains | 2 | 50 |
| *Fesca J. J.* | 41 | Ouverture célèbre arr. à 4 mains | 2 | 50 |

| Autoren | op. | | frs. | cs. |
|---|---|---|---|---|
| *Herz, H.* | 49 | Contredanses à 4 mains . . . | 2 | — |
| *Hünten, F.* | 12 | Variations à 4 mains . . . | 2 | — |
| — | 25 | — à 4 — . . . . | 2 | 50 |
| *Mozart* | | Serenade à 4 — . . . . . | 4 | 50 |
| *Reicha* | 88 | liv. 1. 2. 3. Quintuors arr. à 4 mains à 3 frs. 50 cs. chacun . . . | 3 | 50 |
| *Ries, F.* | 148 | Variations à 4 mains . . . . | 3 | — |
| — | 94 | Ouverture zu Don Carlos a 4 mains | 3 | — |
| — | | id. zur Braut von Messina à 4 mains . . . . . . | | |
| *Schulz, Ch.* | 11 | 6 Walzes brillantes p. Pforte . . | 1 | 50 |
| *Zeuner* | | Gd. Walse p. le Pforte seul . . | — | 50 |
| *Rink* | 89 | Andante mit 6 Var. und Finale für Orgel mit Pedal 1tes Heft . . | 2 | — |
| — | 90 | 9 Var. und Finale für Orgel 2tes Heft . . . . . . . . | 2 | — |
| — | 93 | 30 Préludes faciles dans tous les tons maj. et min. p. l'orgue . . . | 2 | — |
| *Gaude, T.* | 55 | Variations p. Guitare seule sur des motifs des opéras: la Muette, le Corporteur et la Dame blanche . . | 3 | — |
| *Kreutzer* | 23 | 3 Rondos p. Guitare . . . | 1 | 50 |
| — | | Variations p. id . . . | 1 | — |
| *Bach, J. S.* | | Kirchenmusik 1ter Band Partitur . | 9 | — |
| — | | id 1ter id Clav. Ausz. . | 8 | — |
| — | | id 1ter id Singst. . | 3 | — |
| — | | id 2ter id Partitur . | 10 | — |
| — | | id 2ter id Clav. Ausz. | 8 | — |
| — | | id 2ter id Singst. . | | |
| *Cherubini* | | 3te Messe Clav. Auszug . . . | 6 | 50 |
| — | | 3te — Singstimme . . . | 3 | — |
| *Grabeler, P.* | | Der 145te Psalm Clav. Auszug . | 4 | 50 |
| — | | — — Singstimmen . | 3 | — |
| *Händel* | | Salomon Oratorium Clav. Auszug . | 24 | — |
| — | | — — Singstimmen . | 10 | — |
| *Haydn* | | Stabat mater Clav. Auszug Thl. 23/4 | 8 | — |
| — | | — Singstimmen . . | 4 | — |
| *Mozart* | | Te deum laudamus Clav. Auszug nebst den Singstimmen . . . | 3 | — |
| — | | — — Singstimmen allein | 1 | — |
| — | | — — Orchesterstimmen | 3 | — |
| *Ries, F.* | | Der Sieg des Glaubens Clav. Ausz. | 16 | — |
| — | | — Singstimmen | 9 | — |
| *Rink* | 88 | Motetto Lobe den Herrn Clav. Ausz. | 2 | 50 |
| — | 88 | — — Singst. . | — | 50 |
| *Zöllner, C. A.* | 23 | Messe für 4 Männerst. Clav. Ausz. | 4 | — |
| — | 23 | — — Singstimmen | 4 | — |
| — | 25 | — — Clav. Ausz. | 4 | — |
| — | 25 | — — Singstimmen | 2 | 25 |
| *Boieldieu* | | Les deux nuits Clavierauszug . . | 28 | — |
| *Flad, J.* | | 6 Terzetti mit Begleit. des Pforte . | 2 | 50 |

| Autoren | op. | | frs. cs. |
|---|---|---|---|
| *Neukäufler* | | Schmauchlied von *Blumauer* für 1 Singstimme mit Pforte oder Guit. | — 75 |
| *Ziegler* | | Ode an die Freude, mit Pfte Begl. nebst Singstimmen . . . . | 1 50 |
| — | | — — Singstimmen . . | 1 — |
| | | Recueil p. Guit. v. No. 193 bis 201 | |
| *Erk, L.* | | Sammlung 3- und 4-stimmiger Gesänge f. Schule u. Haus. 1. Heft | 2 — |
| | | — — — 2. Heft | 2 — |
| *Salvini von Sonnenthal* | | 10 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung 1tes und 2tes Heft jedes . . . . . | 5 — |
| *Zöllner* | 24 | 6 Gesänge für 4 Männerstimmen . | 4 — |
| | | Opern in Quartetten arrangirt sind bei mir erschienen: von *Boieldieu*, *Beethoven*, *Cimarosa*, *Fesca*, *Haydn*, *Mozart*, *Onslow*, *Paer*, *Rossini*, *Salieri*, *Mar. v. Weber*, *Weigl* etc. zu . . . . zu 2 frs. und | 2 50 |

Bonn im Februar 1831.

---

## Anzeige für Theaterdirectionen.

# Le Dieu et la Bayadere

### *Der Gott und die Bayadere*,

grosse Oper mit Pantomime und Ballet
in zwey Aufzügen
nach dem französischen des *Scribe*, zur beibehaltenen Musik von *Auber*, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem
*Freyherrn von Lichtenstein.*

---

Von vorstehender neuen Oper erscheint im Laufe dieses Monats der vollständige Clavier-Auszug, Partitur, Textbuch, und die Zeichnungen der Decorationen und Costumes.

Wir ersuchen alle Directionen uns entweder direct oder durch die Ihnen nächstgelegene Buch- oder Musikhandlungen sobald als möglich ihre Aufträge aufzugeben.

Mainz im Februar 1831.

*B. Schott's Söhne*
Hofmusik-Handlung.

## *Preiss von der*

# vorstehenden Oper

*Partitur* ........ *45 fl.*

*Textbuch* .................. *36 kr.*

*Clavierauszug* .. *12 fl. 36 kr.*

**B. Schott's Söhne.**

# Ankündigung.

## *Deutsche Allgemeine Berichte;*

*für Politik, Culturgeschichte und historische Ueberlieferung. Nebst Zugaben über Handel, Gewerbfleiss und Literatur.*

**Für das Jahr 1831.**

Diese Zeitung erscheint ohne Unterbrechung auch für 1831 dreimal die Woche, und gibt alles Neue, aus der Geschichte des Tages und die wichtigsten Ereignisse, ohne sich deshalb zu den Tageblättern zu zählen, oder mit diesen wetteifern zu wollen. Dagegen wird das vorzüglichste Bestreben dieses Blattes dahin gerichtet seyn, nicht nur, wie schon gesagt, aus der neuesten Politik und Culturgeschichte das Wichtigste vollständig zu geben, und dagegen das Unwichtigere nur kurz zu erwähnen oder zu übergehen, sondern auch den Lesern eine Uebersicht zu gewähren, die denselben ohne zu grossen Zeitaufwand, befriedigen soll. Wenn in dem verflossenen ersten Jahrgange (1830) dieses Blattes, in dieser Hinsicht sehr Viel in den Leistungen der D. A. B. zu wünschen übrig blieb, so lag dieses in den damit verbundenen Schwierigkeiten; doch fehlte demselben an keinem Orte und in keiner Gegend, wo sich dasselbe Eingang und Freunde verschafft, Beifall, Aufmunterung, sogar Belobung urtheilsfähiger Männer, so dass diese Unternehmung, ungeachtet vieler

sich entgegenstellenden Hindernisse, fortzubestehen hoffen darf.

Bestellungen darauf übernehmen sämmtliche löbl. Ober-Postamts-Zeitungs-Expeditionen in ganz Deutschland, zur posttäglichen Lieferung in halbjährigem Abonnement, nach Massgabe der Entfernung vom Verlagsorte, zu circa 10 Rthlr. pr. Cour. fürs Jahr.

Die Buchhandlungen erhalten solches franco Leipzig wöchentlich geliefert, jedoch nur im Jahres-Abonnement zu 9 1/3 Rthlr. preuss. Cour.

Für Hamburg ist der Preis jährlich 20 Mark Courant, für sechs Monate 11 Mark, für drei Monate 6 Mark.

Insertionsgebühren kostet die gedruckte Zeile 2 Schilling oder 1 1/4 gGr.

Die D. A. Berichte sind berechtigt, gerichtliche Bekanntmachungen, so wie alle Ankündigungen literarischen, merkantilisehen, industriellen, ökonomischen u. s. w. Inhalts aufzunehmen, insofern die Privilegien und Vorrechte der hier bereits erscheinenden Zeitungen, deren Aufnahme nicht entgegenstehen; und wird das gesammte in- und ausländische Publikum zu Benutzung der D. A. Berichte eingeladen, zumal die Insertionsgebühren nur mit 1 1/4 gGr. für die gedruckte Zeile (2 Schilling Cour.) berechnet werden. Ausserdem erbietet sich die Redaction, in allen Fällen die Hand bereitwillig zu reichen, wenn es darauf ankommt, der Oeffentlichkeit Alles das zu übergeben, was sich im Handel (dem grösseren wie dem kleineren), in dem inländischen wie dem ausländischen Gewerbfleisse und in der Literatur, durch Vorschreiten, durch Ausbildung und Emporstreben, Wichtiges und Merkwürdiges, dazu eignen wird! Doch erbittet die Redaction alle Zuschriften deshalb postfrei.

Hamburg, im December 1830.

*Die Expedition der Deutschen Allgemeinen Berichte.*

---

# Iris,

herausgegeben von

## L. Rellstab.

Diese musicalische Wochenschrift erscheint unausgesetzt auch im nächsten Jahre zu dem Preis von 1 1/2 Thaler für 52 Wochennummern, wofür sie durch alle Buchhandlungen zu erhalten seyn wird. Journalzirkel und Musikliebhaber werden ersucht, ihre Bestellungen zeitig einzureichen.

Berlin im October 1830.

*T. Trautwein.*

---

# Opern
von
## Joseph Haydn.

Folgende Opern von *Joseph Haydn* sind bei Unterzeichnetem, sowohl in Partitur, als auch in ausgeschriebenen Sing- und Instrumentstimmen, zu haben:

1) L'isola disabitata. Ital. und deutsch.
2) Calypso. Ital.
3) Die wahre Beständigkeit. Deutsch.
4) Die Feuersbrunst. Deutsch.
5) Ritter Roland. Ital. und deutsch.
6) Orfeo ed Euridice. Ital. und deutsch.
7) Il mondo della luna. Ital.
8) Armida. Ital. und deutsch.
9) Die Erwählung eines Capellmeisters. Deutsch.
10) Der Götter-Rath. Deutsch.
11) Philemon und Baucis. Deutsch.
12) Belohnte Treue. Deutsch.
13) Der Freibrief. Deutsch.

Auch seine sämmtlichen Symphonieen, 155 Stücke, (wovon die ältern nie gestochen wurden) sind bei dem Unterzeichnetenzu bekommen.

Der geschriebene thematische Catalog davon ist um 16 Kreuzer zu haben.

*Carl Zulehner*
in Mainz.

---

## *An die Verehrer*
# Joh. Seb. Bach's.

Von *Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi haben sowohl die öffentlichen Aufführungen als die im Druck erschienenen Partitur und Clavierauszug bei dem musikalischen Publicum den verdientesten Beifall gefunden. Mindestens eben so hoch als Kunstwerk steht

## Bach's Passionsmusik
## *nach dem Evangelium Johannis*

und verdient daher eben so sehr wie jenes den Freunden dieses Meisters durch den Druck zugängig gemacht zu

werden. Die unterzeichnete Handlung, im Besitz einer correcten und ächten Partitur dieses Werks, wovon nur einige wenige Abschriften existiren, hat daher durch *L. Hellwig* davon einen Clavierauszug arrangiren lassen, welcher in einer saubern Ausgabe zu dem Ladenpreis von 4 1/2 Thalern bis Ende dieses Jahres erscheinen und zu haben seyn wird. Um jedoch die Anschaffung zu erleichtern, wird dies Werk denjenigen, welche bis Ende Decembers bei der unterzeichneten oder jeder andern Buch- und Musikhandlung darauf Bestellung machen wollen, für den um den dritten Theil geringern Preis von drei Thalern, zahlbar bei der Ablieferung, erlassen. Da sich erwarten lässt, dass eine gedruckte Ausgabe der

**Partitur dieses Werks**

ebenfalls Vielen sehr willkommen seyn dürfte, so ist unterzeichnete Handlung erbötig, eine solche zu veranstalten, dafern sich dazu eine Anzahl von Bestellern fände, wodurch der grössere Theil der Kosten gedeckt wäre. Diese Ausgabe der Partitur würde im Ladenpreise 6 Thaler kosten; die darauf bis zum Schluss des Jahres Unterzeichnenden würden jedoch nur 4 Thaler bei der Ablieferung zu zahlen haben, welche dann längstens bis Ende März nächsten Jahres erfolgen sollte.

Berlin, am 1. November 1830.

*T. Trautwein*,
Buch- und Musikhandlung
Breite Strasse Nr. 8.

---

Bei

*Carl Hoffmann in Stuttgart*

ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands auf Bestellung zu beziehen:

## Stuttgarter Liedertafel,

### *Auswahl vierstimmiger Männergesänge.*

Erste Sammlung. 4. Baseler Velinpapier.
Preis 1 Rthlr.

Inhalt: 1) Chor aus der Zauberflöte (O Isis etc.) vierstimmig eingerichtet von Rhode.

2) Abendlied; von Mehul. Mit verändertem Text und vierstimmig gesetzt von Rhode.

3) Ständchen von Mozart. Vierstimmig gesetzt von Rhode.

4) An den Frühling, von C. M. v. Weber, mit verändertem Text.

5) Sanct Paulus, von Zelter.
6) Herr Schwiegervater! von Schreinzel.

Musikfreunde und Vorsteher von Liederkränzen, welche sich direct an den Verleger wenden, erhalten bei grössern Bestellungen einen verhältnissmässigen Rabatt, auch einzelne Stimmen werden parthieweise abgegeben.

---


## Herabgesetzter Preis.

Die bis jetzt erschienenen 10 Jahrgänge des

**musikalischen Hausfreundes,**

erlassen wir, zusammen genommen, zu 3 fl. oder 1 2/3 Thlr.
Mainz, im Januar 1831.

*B. Schott's Söhne.*


---


## Verlags - Eigenthum

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen und welches unverzüglich im Druck erscheinen wird.

**Variations**
***pour le Piano-Forte,***
Sur une Cavatine de
**La Cenerentola de *Rossini***
dediées
*Miss Anna Herrisson,*
composées par
*Henry Herz.*
Op. 60.

*B. Schott's Söhne* in Mainz und Antwerpen. — *J. Meissonnier* in Paris.
und
*Dalmaine* in London.


---

# Hymni

in sacro pro defunctis cantari
soliti
quatuor vocum concentu
fidibus barytonis adjuto
redditi
*a Wenceslao Joanne Tomaschek.*
Opus 72.

Diese Composition ist in Partitur und in einzeln Stimmen gestochen, und verdient unsere besondere Empfehlung, zur kirchlichen Aufführung sowohl, als auch für Sing-Chöre und Sing-Vereine. Der lateinische Text ist auch mit einer deutschen Uebersetzung unterlegt.

Mainz, den 31. December 1830.

*B. Schott's Söhne.*

---

## Wiederholte Ankündigung

des

## *Verlags-Eigenthum*

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen, und welches unverzüglich im Druck erscheinen wird.

**Variations de Concert**
pour le
***Piano-Forte,***
avec accompagnement d'Orchestre,
sur une marche favorite de
**Guillaume Tell de *Rossini***
dédiées à Mademoiselle
*Georgina Kynaston*
et composées par
*Henry Herz.*
Op. 57.

*B. Schott's Söhne* in Mainz und Antwerpen. *E. Troupenas* in Paris.
*Goulding Dalmaine* in London.

---

# Allgemeine Musiklehre

*zum Selbstunterrichte*

für

Lehrer und Lernende

in

*vier Vorkapiteln*

Dritte, neu überarbeitete Auflage,

vermehrt mit einer

Erklärung

aller in Musicalien vorkommenden

italiänischen Kunstwörter

von

*Dr. Gfr. Weber,*

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königlich Schwedischen Akademie in Stockholm etc. etc.

Preis 1 Thlr. sächsisch oder 1 fl. 48 kr.

1831.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses, einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm so allseitig zu Theil gewordene Anerkenntniss, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht.

Der Zweck des Buches ist, den allgemeinen Theil der Musiklehre geordnet, und aus seinen Grund-Ideen entwickelt, darzustellen. Es enthält denjenigen Theil, welcher jedem Zweige der Tonkunde oder Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftliche Vorkenntnisse angehört, und demnach dasjenige umfasset, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besondern Zweiges, welchem er sich widmet, insbesondere auch jeder Musiklehrer, wissen und klar begreifen muss — oder wenigstens sollte, um seinen Schülern solche Begriffe richtig mittheilen zu können.

Das dieser neuen Auflage hinzugefügte kleine Lexicon, eine, mit vollkommenster Sach- und Sprachkenntniss abgefasste und praktisch unschätzbare, Erklärung aller italiänischen Kunstwörter enthaltend, steht in seiner Art bisher eben so einzig da, wie das Hauptwerk selbst.

Das Ganze, 194 Seiten gross Median-Octav-Format, nebst Vorrede, Inhaltanzeige und drei Notentafeln, elegant brochirt, mit typographischer Schönheit ausgestattet, ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben, wohin es bereits versandt, ist im Preis, als Lehrbuch, äusserst billig gestellt; und bei Abnahmen in grösseren Partieen für Seminarien, Gymnasien und sonstige Lehranstalten, werden noch besondere Vortheile gewährt.

*B. Schotts Söhne.*

---

# Nachricht

über das

## *Erscheinen der ersten Lieferung*

## der dritten Auflage

von

## *Gfr. Weber's*

# Theorie der Tonsetzkunst.

---

Diese erste Lieferung enthält: *Die den ersten Band bildenden 19 Bogen Text, nebst dazu gehörigen Notentafeln 1 — 10 und Inhaltverzeichniss.*

(Titelblatt, Vorrede und Titelkupfer werden nachgeliefert.)

Den Musikfreunden soll diese Anzeige zur Nachricht dienen, dass diese erste Lieferung, elegant brochirt, bereits an die Buch- und Musikhandlungen versendet ist, dass die zweite bald nachfolgen wird, so wie dann auch der Rest.

Der Preis ist für die vier Bände zusammen 6 Thaler sächsich oder 10 fl. 48 kr. rheinisch, und es wird Subscription auf die successive Lieferung noch fortwährend bis zur Beendigung des Druckes, in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes angenommen.

Mainz, im Februar 1831.

*B. Schott's Söhne.*

---

*Ausserdem sind auch folgende Musikalische Compositionen und Schriften von Herrn Gfr. Weber bey uns, und durch jede gute Musikhandlung, zu haben.*

I.) *Kirchenmusik*, in Partitur u. Stimmen, nebst Clavierauszug.

*Te Deum Laudamus*, (*Es*-dur,) Op. 18, mit lateinischem und deutschem Text. [Offenbach, André, Partitur u. Stimmen, 6 fl. 30 kr. Part. allein 3 fl., Stimmen allein 4 fl. 30 kr.] — *Requiem*, (*f*-moll,) für Männerstimmen, Altviolen u. Bässe, Hörner, Pauke und oblig. Orgel (oder statt der Orgel, 2 Clntt. u. Fag.), Tromp. Pos. u. Contrafag. ad lib. Op. 24. Partitur mit Clavierausz. u. deutschem u. latein. Text. [Offenbach, André, 4 fl. 30 kr.] — *Dasselbe* für sechsstimm. Chor mit grossem Orchester. [Mainz, Schott, Mspt. 6 fl.] — *Missa No.* 1, (*F*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst, VV. Vla. u. Bass, obl. Orgel (od. Blasinstrumente anstatt d. Orgel), Tromp. u. P. ad lib. Op. 27, Text lat. u. deutsch. [Mainz, Schott, Part. u. Clavierausz. 4 fl.; Die ausgesetzten Stimmen 5 fl. 36 kr.] — *Missa No.* 2, (*G*-dur,) *oder fünf Hymnen*, f. Singst. VV. Vla. u. Bass, Oboen (od. Clntt.) Fag. Tromp. u. P.; dann Flöten u. Pos. ad lib. Text lat. u. deutsch, Op. 28, Part. m. Clavierausz. u. ausges. Stimmen. [Bonn u. Cöln, Simrock, 11 fl.] — *Missa No.* 3, (in *e*-moll,) *oder fünf Hymnen*, für Singst. VV., Altviolen u. Bass, Flöte, Oboen, Fagott, Hörner u. Orgel, Text lat. u. deutsch, Op. 33, Part. [Leipzig, Probst, 3 Rthlr.] — *Hymne an Gott*, für zwei Singchöre, Op. 42, Partit. u. Stimmen. [Mainz, Schott, 2 fl.] —

II.) *Gesänge*, für eine oder mehre Singstimmen, mit, und ohne Begleitung.

*Zwölf vierstimmige Gesänge*, f. Sopr. Alt, Ten. u. Bass, mit. od. ohne Begl. d. Pianof. Op. 16. [Augsburg, Gombart, 3 Hefte, à 1 fl. 20 kr.] — *Zwölf Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 17. [Bonn, Simrock, vier Hefte, à 1 fr. 50 ct.] — *Gesänge*, von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, u. A., für 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. Op. 19. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Leyer und Schwert*, Gesänge für 1 u. mehre Singst. m. Guit. oder Pfte. Op. 21. [Bonn u. Cöln, Simrock, 4 Hefte, à 2 fr.] — *Geistliche Kinderlieder*, mit Orgelbegl. Op. 22. [Leipzig, Hofmeister, 10 Gr.] —

*Gesänge* für tiefe Stimmen, mit Clav. od. Guit. Op. 23. [Leipzig, Hofmeister, 18 Gr.] — *Lieder*, von Schiller, Göthe u. A. f. 1 Singst. mit Guit. od. Clav. Op. 25. [Augsburg, Gombart, 54 kr.] — *Liederkranz*, für 1 u. mehre Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 31. [Mainz, Schott, 1. u. 2tes Heft, enth. jedes 6 Lieder f. 1. Singst. — 3tes Heft, enth. 6 mehrstimmige Lieder u. Rundgesänge, à 1 fl.] — *Drey Ständchen*, f. 1 Singst. m. Guit. od. Pianof. Op. 32. [Leipzig, Peters, 8 Gr.] — *Gesänge* f. 1 Singst. mit Guit. oder Pfte. [Leipzig, Peters, Op. 34.] — *Gesänge für 4 Männerstimmen*, ohne Begleit. Op. 35. [Berlin, Schlesinger, 20 Gr.] — *Liebe, Lust und Leiden*, in Liedern und Gesängen, f. 1 Singst. mit Guit. od. Pfte. Op. 36. [Mainz, Schott, 1 fl. 24 kr.] — *Festgesang*, für vier Männerstimmen und allgemeinen Chor, mit Begleit. von Blasinstrumenten etc. oder Pianof. (*B*-dur) Op. 40. [Mainz, Schott, Part. und Clavierausz. mit ausges. Stimmen, 3 fl.] — *Mehrstimmige Gesänge* für grosse Singvereine und kleine Zirkel; Op. 41, [Mainz, Schott: Heft 1, enth. Drei Gesangstücke f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass: 1 fl. — Heft 2, enth. Vier Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 3, enth. Drey Gesangstücke f. Ebend.; 1 fl. — Heft 4, enth. *Hymne an Gott*, achtstimmig. 2 fl.] — *Tafellieder* für 2 u. 3 Männerstimmen und Chor, mit Guit. od. Pianof. Op. 42. [Mainz, Schott, 48 kr.] —

III.) Musik *für Instrumente* allein.

*Thema m. Var.* f. Guit. mit Vcll. oder Flöte, (*C*-dur) Op. 1. [Leipzig, Br. u. Härtel, 8 Gr., Mainz, Schott, 36 kr.] — *Sonata* per il Pianof., (*C*-dur) Op. 15. [Bonn, Simrock, 2 fr. 50 ct.] — *Trio* No. 1. (*C*-dur) f. Vlin. Vla. u. Vcll. Op. 26. [Augsburg, Gombart, 1 fl. 48 kr.] — *Thema* aus dem Freyschütz, *mit Var.* für 1 Flöte, mit Begl. der Guit. (*G*-dur) Op. 37. [Bonn, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Barcarole venitienne, variée p. Flûte, av. acc. de Pianof. ou Guit.* (*A*-dur), Op. 38. [Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.] — *Etude de Flûte, un variations sur un thème Norwégien, av. acc. de Guit.* (*Fis*-dur), Op. 39. [Bonn u. Cöln, Simrock, 1 fr. 50 ct.] —

IV.) *Schriften* über Musik.

*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, zum Selbstunterrichte, dritte, neu überarbeitete Auflage, in vier Bänden, 8. broch. [Mainz, Schott, 10 fl. 48 kr.] — *Allgemeine Musiklehre*, zum Selbstunterrichte, für Lehrer und Lernende, in vier Vorkapiteln, dritte, neu überarbeitete Auflage, vermehrt mit einer Erklärung aller in Musicalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter. [Mainz, Schott. 1 Thlr. sächs. oder 1 fl. 48 kr. rhein.] — *Generalbasslehre*, [Mainz, Schott, fl. kr.] —

*B. Schotts Söhne.*